Publikationen

der

Internationalen Musikgesellschaft.

Beihefte.

Heft III.

Körte, Oswald, Dr., Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.

Unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Lautentabulatur.

LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1901.

Laute und Lautenmusik

bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.

Unter besonderer Berücksichtigung

der deutschen Lautentabulatur.

Von

Dr. OSWALD KÖRTE.

LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1901.

Vorwort.

Nachfolgende Arbeit, eingereicht als Dissertation bei der Königlichen Universität Berlin und als solche nur im Auszuge gedruckt, erscheint hier in ihrem vollen Umfange. Sie soll einen Beitrag liefern zur Kenntnis der Laute und ihrer Musik, namentlich für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, und bemüht sich ferner, die vielfachen Beziehungen, die dieses Instrument zum Werdegang der allgemeinen Musikgeschichte hat, klarzulegen. Insbesondere ist die Entwicklung der Instrumental-Musik in jener Zeit noch lange nicht genügend aufgeklärt; um so wünschenswerter erschien es mir daher, den Anteil der Laute an diesem Fortschritt nachzuweisen.

Die Noten-Beilagen werden vielleicht manchem Leser einen nicht unwillkommenen Einblick in Stoff und Formen der Lauten-Musik des 16. Jahrhunderts gewähren.

Gern ergreife ich die Gelegenheit, an dieser Stelle Herrn Professor Dr. Fleischer an der Königlichen Universität Berlin für die reichen Anregungen auf dem vorliegenden Gebiete meinen verbindlichsten Dank auszusprechen, ebenso dem Herrn Oberbibliothekar Dr. Kopfermann in Berlin für das allzeit bereitwillige Entgegenkommen bei der Durchsicht des Quellen-Materials.

Berlin, im August 1901.

O. Körte.

Vorwort.

[illegible]

Inhalt.

	Seite.
Einleitung	1
Formelles behufs vorläufiger Orientierung über die Tabulaturen	3
Wie ist die Lauten-Notation zu lesen?	5
Bünde, Chöre, Stimmung	44
Intervalle (Abmessungen der Bünde)	66
Über den Ursprung der Tabulaturen	73
Accidentien	82
Koloratur	90
Vortragszeichen	94
Tempo, Takt	97
Tonalität, Quinten-Parallelen	103
Instrumental-Stil, Tanz, Ricercare, Musik-Malerei	111
Laute mit Gesang	121
Entwickelung der Vielstimmigkeit auf der Laute und die Folgen dieser Erscheinung	125
Musikalische Beilagen	128
Register	163

Einleitung.

Die Bedeutung der Lautenmusik für die Musikgeschichte ist in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr gewürdigt worden. Aber verhältnismäßig nur kleine Strecken dieses umfangreichen Gebietes wurden erschlossen; und sie, die Laute — einst die gefeierte Herrscherin in der Kunst des Instrumentenspiels — nimmt als Objekt der Geschichtsschreibung nur einen sehr bescheidenen Platz ein.

Die Lautenmusik, besonders die des 15. und 16. Jahrhunderts, ist musikhistorisch nicht nur deshalb wichtig, weil sie einen Teil der Instrumental-Hausmusik jener Zeit repräsentiert, sondern weil sie zugleich mit Orgel und Klaviermusik zu dem großen Umschwung beigetragen hat, der der Instrumentalmusik den Eintritt in die Kunst verschaffte.

Eine Geschichte der Instrumentalmusik läßt sich nicht schreiben ohne Kenntnis der Lautenmusik.

Aber auch in der Geschichte der Notenschrift spielt die Lauten-Notation (Tabulatur) eine bedeutsame Rolle; die Instrumentalkunde fängt erst mit den ersten Lautendrucken an, eine Wissenschaft zu werden. Auch den musikalischen Akustiker wird manche Eigentümlichkeit des Klanges und der Technik zu interessieren vermögen.

Kurz, es verlohnt sich, dieser Erscheinung in der Musikgeschichte noch mehr als bisher nachzugehen, indem wir dabei einer der vielen Wurzeln nachgraben, deren Ausläufer bis in das tiefste Mittelalter, vom Abendland in das Morgenland und bis in das klassische Altertum hineinreichen.

Einer gewissen Unterschätzung der Lautenmusik leistete wohl die vorgefaßte Meinung Vorschub, dieselbe habe, als eine im wesentlichen dilettanische, mit der Kunst wenig oder nichts gemein, eine Ansicht, die um so mehr berechtigt schien, als im 15. und 16. Jahrhundert große Musiker als Lauten-Komponisten nicht genannt werden. Es ist zuzugeben, daß die Lautenmusik als Kunst in jener Zeit zunächst und größtenteils mehr nur als ein Niederschlag der alles beherrschenden Vokalmusik erscheint. Nebenher jedoch entwickelt sich der Instrumentalstil, anfangs unmerklich und nur mühsam die Fesseln des Vokalsatzes abstreifend, später im 17. Jahrhundert sich immer mehr von ihm loslösend und endlich — auf dem Untergrund des Tanzes — sich gänzlich befreiend.

Diesen Prozeß wesentlich gefördert zu haben, ist neben der Orgel und dem Klavier, wie wir sehen werden, Verdienst der Laute. Vom historischen Standpunkte aus muß daher die Lautenmusik betrachtet werden, und man darf nicht erwarten, in ihr Schätze zu finden, welche unserer modernen Musikempfindung vollauf Genüge leisten. Und doch wird auch der Ästhetiker seine Rechnung finden, wenn ihm durch eine wirklich zutreffende Übertragung jener Werke aus der an sich untergegangenen Lautentabulatur in moderne Notenschrift der volle Gehalt ihrer Musik dargeboten wird.

Zu diesem Zwecke bedarf es einer wissenschaftlichen Untersuchung der ihr eigentümlichen Notation, die, wenn sie lediglich buchstabengetreu wiedergegeben wird, uns ein schiefes Bild der durch sie gekennzeichneten Musik wiederspiegelt; dringt man nämlich tiefer ein in den Geist dieser Tonschrift, so wird man erst verstehen lernen, weshalb die Zeitgenossen von damals in den Ausdrücken der Schwärmerei von jenen Kunsterzeugnissen zu reden und zu schreiben nicht müde werden. Die hierauf bezüglichen Untersuchungen werden deshalb in Folgendem einen verhältnismäßig breiten Raum einnehmen. Daran anschließende weitere Betrachtungen werden zu erweisen versuchen, wie sich Laute und Lautenmusik in den Gang der allgemeinen Musikgeschichte einfügen, und wie sie auf die Musikentwicklung eingewirkt haben.

Die Lautenmusik als Kunst beginnt anscheinend in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Aber schon in der ersten Häfte des 16. ist ihre Verbreitung — durch den Druck — so vorgeschritten, daß sie ein nicht mehr zu unterschätzender Faktor im Musikleben wird. Auch entstehen in dieser Zeit die ersten theoretischen Abhandlungen über die Kunst des »Lautenschlagens«, so daß es wichtig erscheint, gerade diese Periode kritisch zu beleuchten und sich auf sie zunächst zu beschränken.

Wenn dabei die deutsche Lautenmusik in erster Linie berücksichtigt werden soll, so geschieht dies mit gutem Grund. Die Deutschen liebten es von jeher — entsprechend ihrer lehrhaften Art —, die Kunst durch Lehrbücher zu popularisieren, und es ist deshalb kein Zufall, daß dasjenige, was wir an theoretischen Lauten-Abhandlungen aus jener Zeit besitzen, in hervorragendem Maße deutschen »Lutinisten« zu verdanken ist. Doch würde es eine einseitige Behandlung des fraglichen Gegenstandes sein, wollte man nicht gleichzeitig auch die romanischen Tabulaturen zu Rate ziehen, um im Vergleich mit ihnen neue Gesichtspunkte zu gewinnen.

Ausführlicher behandelt findet man Lauten-Technik und Lautenmusik in W. J. v. Wasielewski, »Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert«. Ferner benutzte Arbeiten zur Lautenkunde sind:

Kiesewetter, Allgem. Mus. Zeitg. Leipzig 1831, No. 3, 5, 9.

O. Fleischer, Denis Gaultier, in der Vierteljahrsschr. für Musikwiss. Band 2 (1886).
E. Radecke, »Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des sechzehnten Jahrhunderts«, Vierteljahrsschr. f. Musikw., Band 7.
M. Brenet, »Notes sur l'histoire du luth en France«, Riv. mus. 1898.
Kiesewetter, Die Musik der Araber. Leipzig 1842.
Endlich einige kleinere Notizen, Aufsätze, bibliographische Hinweise in den Monatsheften für Musikgeschichte von Eitner.

Da das angeführte Material nur wenigen zur Hand sein dürfte, so sehe ich mich genötigt, zum besseren Verständnis der folgenden Untersuchungen das Formelle der Lauten-Tabulaturen in Kürze zu erklären.

Formelles der Tabulaturen.

Die sechschörige abendländische Laute des 16. Jahrhunderts hatte folgende Stimmung: Quarte, Quarte, Terz, Quarte, Quarte; also z. B. von A aus: A, d, g, h, e′, a′.

Die 3 tiefsten Chöre (also A, d, g) hatten 2 Saiten, von denen die zweite in der Oktave mitklang. Die beiden Saiten lagen dicht an einander, d. h. nur so weit von einander entfernt, daß ihre Schwingungen sich gegenseitig nicht störten. Die beiden nächsten Chöre waren ebenfalls zweisaitig; die zweite Saite war aber im Einklang (Unison) mit der ersten gestimmt. Der höchste Chor (also a′) bestand meistens aus nur einer Saite.

Zum leichten Greifen der Töne war der Lautenhals in Bünde abgeteilt, welche, aus Darmsaiten gefertigt, um ihn herumgeschlungen wurden. Sie grenzten die Töne in der Weise ab, daß, wenn man den Finger zwischen 2 Bünden fest auf den Chor setzte, die betreffende Saite oder die betreffenden Saiten dadurch auf den darunter (nach dem Saitenhalter, Steg zu) befindlichen Bund gepreßt und entsprechend verkürzt wurde.

Die Bünde wurden nun mit Buchstaben (deutsche und französische Tabulatur) oder durch Zahlen (spanische, italienische) gekennzeichnet; und diese Bezeichnungen bildeten die Lauten-Tonschrift (Tabulatur), im Gegensatz zu der Vokaltonschrift, welche die Töne als solche mit den Buchstaben A, B, H etc. notierte.

Die deutsche Tabulatur zeigt folgendes Bild des Lautenhalses, auf welchem die eingeklammerten Buchstaben die betreffenden Töne (hier in A Stimmung), die anderen Buchstaben und Zahlen die Bundbezeichnungen, also die eigentliche Tonschrift wiedergeben. Der tiefste Chor wurde verschieden bezeichnet. Die Abweichungen von der Bezeichnung des Lutinisten Judenkunig (über diesen Autor, wie die anderen vergl. weiter unten) sind links vom tiefsten Chor A (A) angedeutet.

[illegible]	[illegible]	$\bar{1}$	A (A)	1 (d)	2 (g)	3 (h)	4 (e¹)	5 (a¹)	Sattel
A	A	$\bar{2}$	B (B)	a (dis)	b (gis)	c (c¹)	d (f¹)	e (b¹)	1. Bund
F	B	$\bar{3}$	C (H)	f (e)	g (a)	h (cis¹)	i (fis¹)	k (h¹)	2. Bund
L	C	$\bar{4}$	D (C)	e (f)	m (b)	n (d¹)	o (g¹)	p (c²)	3. Bund
Q	D	$\bar{5}$	E (cis)	q (fis)	r (h)	s (dis¹)	t (gis¹)	v (cis²)	4. Bund
X	E	$\bar{6}$	F (d)	x (g)	y (c¹)	ʒ (e¹)	z (a¹)	9 (d²)	5. Bund
A A	F	$\bar{7}$	G (dis)	$\bar{a}$ (gis)	$\bar{b}$ (cis¹)	$\bar{c}$ (f¹)	$\bar{d}$ (b¹)	$\bar{e}$ (dis²)	6. Bund
F F	G	$\bar{8}$	H (e)	$\bar{f}$ (a)	$\bar{g}$ (d¹)	$\bar{h}$ (fis¹)	$\bar{i}$ (h¹)	$\bar{k}$ (e²)	7. Bund
		$\bar{9}$	J (f)	$\bar{l}$ (b)	$\bar{m}$ (dis¹)	$\bar{n}$ (g¹)	$\bar{o}$ (c²)	$\bar{p}$ (f²)	8. Bund
		$\bar{10}$	K (fis)	$\bar{q}$ (h)	$\bar{r}$ (e¹)	$\bar{s}$ (gis¹)	$\bar{t}$ (cis²)	$\bar{v}$ (fis²)	nur in der Notation, nicht auf der Laute selbst.
		$\bar{11}$	L (g)	$\bar{x}$ (c¹)	$\bar{y}$ (f¹)	$\bar{ʒ}$ (a¹)	$\bar{z}$ (d²)	$\bar{9}$ (g²)	
Schlick, Virdung	Neusiedler	Gerle, Ochsenkhun	Judenkunig						

Wenn man also den Finger auf k setzte, so legte sich die Saite fest auf den 2. Bund, und es ertönte beim Zupfen der Saite h′; ensprechend bei g der Ton a; letzterer auch bei $\bar{f}$ (Unison); u. s. w.

Die auf den Sattel geschriebenen Buchstaben und Zahlen wurden leer geschlagen, d. h. sie brauchten nicht gegriffen zu werden (leere Saite.)

In der Tabulatur erschienen diese Tonzeichen wie folgt:

n 4 d 

5
4
c 

Über die Tabulaturzeichen wurden die rhythmischen Zeichen gesetzt. Als solche wurden verwendet:

der Punkt . (⌒) = Brevis, in moderner Schrift
der Schlag = Semibrevis, » »
der Haken ⌈ = Minima, » »

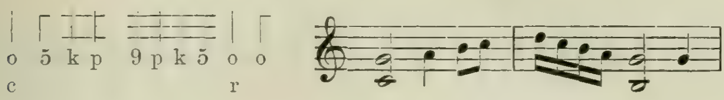


sowie die kleineren Werte:

= Semiminima, in moderner Schrift
= Fusa, » » »
= Semifusa, » » »



Die Zeichen von abwärts wurden seit 1510—20 meist in Gruppen vereinigt, so und . Es bedeutete also



Im Verlauf der Untersuchungen wird auf die Regeln und Eigentümlichkeiten der Notation und namentlich auf das Verhältnis der rhythmischen Zeichen zu der mehrstimmigen Gruppierung der Tabulatur näher eingegangen werden.

Die romanischen Tabulaturen setzten die Bundbezeichnung auf Linien, welche das Bild des mit 6 oder 5 (französisch) Chören bespannten Lautenhalses wiedergaben. Spanier und Italiener bedienten sich dabei der Zahlen, die sich auf jedem Chor wiederholten, Franzosen der Buchstaben in gleicher Weise. Ich komme auf sie später ausführlicher zurück. Die rhythmischen Zeichen der romanischen Tabulatur sind im wesentlichen die der deutschen. Die Benennung der Chöre war folgende:

	Deutsche Tabulatur	italienische
1. Chor (dem Tone nach tiefster)	Groß-Prummer	Contrabasso
2. »	Mittel-Prummer	Bordone
3. »	Klein-Prummer	Tenore
4.	Mittel-Saite	Mezzana
5. »	Gesangs-Saite	Sottana
6. »	Quint-Saite	Canto (franz. chanterelle)

Etwaige Abweichungen von diesen Bezeichnungen, namentlich bei den deutschen Autoren, übergehe ich als unwesentlich.

Wie ist die Lauten-Notation zu lesen?

Wasielewski sagt in seiner oben angezogenen »Geschichte« (S. 115. A.):

»Wollte man sich darauf einlassen, Tonsätze, wie die Lauten-Kompositionen des 16. Jahrhunderts durch Erraten zu vervollständigen, so würde man das Gebiet einer unbegrenzten und unberechtigten Spekulation betreten und schließlich nur die kunstgeschichtliche Anschauung trüben. Wir haben uns einfach an das zu halten, was vor uns auf dem Papier steht.«

Diesem Satze wird man unbedingt zustimmen müssen. Es ist zweifellos unwissenschaftlich, Übertragungen unter willkürlicher Beimengung moderner Phantasie zu liefern.

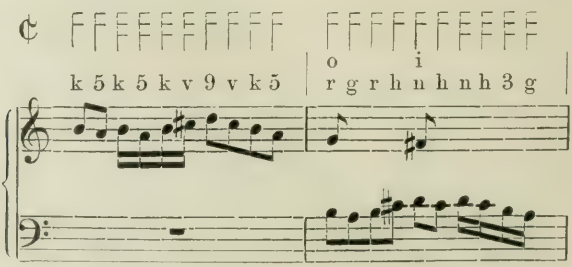
Von demselben Gesichtspunkt geht auch O. Fleischer[1] aus, der die Übertragungen von Lauten-Tabulaturen streng philologisch hält, um zu erreichen, »daß die Originalquellen entbehrlich, aber eine Kontrolle des Textes dennoch trotz der Übertragung möglich bleibt.«

»Freilich,« heißt es dort weiter, »sieht diese Übertragung unfertig genug aus und liest sich anfangs unbequem. Aber man wird sich sehr bald hineinlesen, und die Phantasie wird dann ersetzen, was not thut, um sich eine Vorstellung von dem Effekt zu machen, welchen die Stücke hervorbrachten. . . . . Am besten wäre es natürlich, man hätte überhaupt nicht nötig, die Tabulatur umzusetzen.«

Ausdrücklich aber verwahrt sich der genannte Forscher dagegen, daß die Noten, so, wie sie in der Übertragung wiedergegeben sind, immer auch zugleich den wirklichen rhythmischen Wert, der ihnen zugedacht war, repräsentieren. Die Ergänzungsfähigkeit der philologischen Wiedergabe im musikalischen Sinn wird dort besonders betont.

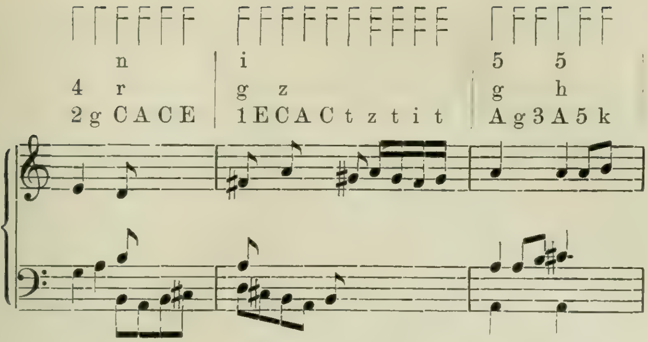
Wenn ich nun hieran anknüpfend versuchen werde, die Lauten--Tabulatur in einer dem modernen Verständnis entsprechenden Weise in unsere Notenschrift umzusetzen, so ist der leitende Gedanke dabei folgender: Die streng philologische Übertragung giebt zwar ein buchstabengetreues Bild des Originals, nicht aber ist sie ein Spiegel seines musikalischen Gehalts. Ist schon an sich jede Tonschrift nur ein ungefähres Abbild der Tonwirklichkeit, so wird sich dieser Mangel noch viel fühlbarer machen bei der Übertragung aus einer Tonschrift in eine andere, aus einer toten in eine lebendige. Die Absichten und Wirkungen der ursprünglichen Notation gehen hierbei leicht verloren. Es fragt sich nun: Ist es möglich, dieser musikalischen Seite in den Übertragungen zu ihrem Recht zu verhelfen, ohne die Forderungen wissenschaftlicher Gewissenhaftigkeit zu verletzen? Indem ich versuchen will, diese Möglichkeit zu erweisen, gehe ich zunächst von einem einfachen Beispiel aus.

Anfang eines »Priamell« aus Judenkunig's[2] Tabulatur:



1) »Denis Gaultier« a. a. O., S. 94.

2) Hans Judenkunig »Utilis et compendiata introductio« und »Ain schöne kunstliche underweisung etc«. Wien 1523 (einziges Exemplar in Wien, K. K. B.).



Wie das musikalische Gefühl diesen buchstäblich wiedergegebenen Satz zu ergänzen hat, ist ohne weiteres einleuchtend; daß er entsprechend zu ergänzen sei, ist eine jener philologischen Wiedergabe übrigens in keiner Weise widersprechende Voraussetzung, die erst noch des Beweises bedarf.

Der bloße Hinweis auf das musikalische Gefühl genügt hierfür keineswegs; denn die Dinge liegen nicht überall so einfach wie in obigem Beispiel. Zunächst wird man gut thun, auf die akustischen Verhältnisse der Laute und ihres Klanges näher einzugehen, und es wird sich dabei herausstellen, daß die Lutinisten nicht Tonzeichen von längerer Tondauer schreiben konnten und durften, als die Natur des Lautentons dies zuläßt. Ferner wird die Technik des Lautenspiels, der Fingersatz, der Gebrauch der rechten Hand — welche Dinge wiederum von der anatomischen Bildung der Hände, vom Bau der Laute, von der Stimmung der Saiten und der Anordnung der Bünde abhängen — entscheidenden Einfluß auf die Notation ausgeübt haben. Selbstverständlich muß man bei der Beurteilung der Finger-Technik die höchste Meisterschaft darin in Ansatz bringen; nicht etwa die Leistungen von Stümpern oder »gemainen Lautenschlahern«, wie der Lutinist Judenkunig sie nennt.

Zunächst also gilt es, den Lautenton in Bezug auf Dauer und relative Vernehmbarkeit zu untersuchen, zwei Eigenschaften, welche gerade für die Wiedergabe mehrstimmiger Tonsätze von der größten Bedeutung sind.

Nehmen wir eine der alten Lauten zur Hand und schlagen die leeren Saiten an, so ist die Klangdauer — wie bei allen ähnlichen Instrumenten — verschieden, je nachdem die Saite schwerer oder leichter ist, tiefer oder höher klingt; bei jenen länger, bei diesen kürzer. Entsprechend verringert sich die Tondauer, wenn wir, mit dem Finger greifend, die Saiten verkürzen und um so mehr, je weiter die Verkürzung vorschreitet. Die Tonschwingungen einer gezupften Saite nehmen ferner nach der Erregung schnell ab, so daß die Tondauer nicht gleichbedeutend

ist mit gleichmäßiger Tonstärke. Neben der Tondauer spielt also der Grad der Vernehmbarkeit eine Rolle. Auch die Art des Anschlags übte auf die Natur des Lautentons einen Einfluß, worauf eine Bemerkung De La Borde's[1]) hinzuweisen scheint, wenn er sagt:

«les sons (du Luth) sont tendres et touchans, lorsque l'on observe la façon d'en bien jouer, qui vient de l'à-plomb de la main gauche, et de beaucoup de moëleux dans le pincé de la main droite; car si l'on force, ce n'est plus le même instrument.»

Ferner wirkten auf den Ton ein: die Konstruktion der Laute als eines Resonanzkörpers. Wir wissen aus Baron,[2]) welcher Wert der Form des Lauten-Bodens, seinem Material, der Technik seiner Zusammensetzung beigemessen wurde. Auch Mersenne deutet uns gegensätzlich, bei Besprechung der »guiterre« an, daß die stark gewölbte Form des Resonanzbodens Einfluß auf den Ton hat:

«Le fonds (des guiterres), ou le dos qui ne se void point est quelquefois droit comme la table et d'autre fois un peu convexe; ce qui n'importe pas beaucoup, et quelque façon qu'on luy donne ses sons tiennent quelque chose du chaudron et semblent toujours gemir.»

Das Saiten-Material (Schafdärme) wirkt insofern auf den Ton ein, als infolge der geringen Masse der Saite in Verbindung mit der leichten Beweglichkeit des Resonanzbodens und der Weichheit des Fingerdrucks gegen das Griffbrett die Schwingungen nach dem Anschlag verhältnismäßig schnell verlöschen. Der moderne Klavierton hat diesen Mangel nicht (Saiten von Metall, starke, schwere Stege), aber sein Klang ist verhältnismäßig nicht so kräftig und durchdringend, wie der gezupfter Saiten.[3])

Aus allen die Tondauer bestimmenden Kräften zog die Lauten-Technik von früh an eine empirisch gefundene Resultante, indem sie eine Durchschnitts-Tondauer annahm, die für ihre Tondarstellung und für ihre Notation maßgebend wurde. Denn wenn auch längere bezw. tiefere Saiten länger schwangen als kürzere bezw. höhere, so waren doch die leichteren höheren drei Chöre jenen an Schärfe und Eindrucksfähigkeit überlegen. Kontrastierten nun kürzere Tonwerte gegen längere — das war in der Zeit der Polyrhythmik die Regel — so durfte man, damit die längeren Notenwerte nicht allzu sehr vor den kürzeren verschwanden, sie nicht gänzlich abklingen lassen. Auf diese Weise bildete sich ganz von selbst die Regel heraus, den Wert eines Schlags[4]) als Durchschnittsdauer eines

1) Essai sur la Musique t. I. p. 299.

2) Untersuchung des Instruments der Lauten (1727), S. 88 ff.

3) Helmholtz, Lehre v. d. Tonempf. IV. Aufl. S. 115.

4) In der «Tres breve et familiere introduction pour entendre et apprendre par soy mesmes . . . . . la tabulature du Lutz» [Attaingnant, Paris 1529] wird dies direkt ausgesprochen.

Tons anzunehmen, d. h. den Wert einer Brevis durch zweimaliges Anschlagen darzustellen.

Dies schließt jedoch nicht aus, daß gegebenen Falles mit einer größeren Tondauer gerechnet wird — wie wir das aus Beispielen ersehen werden. Ja, einige Autoren stehen nicht an, ihr den Wert von zwei vollen Tactus zuzusprechen. Aber da sie dabei den Nachteil des starken Abklingens in Kauf nehmen müssen,[1] geschieht es selten und meist nur da, wo alle Stimmen akkordisch ruhend zusammenklingen. So z. B. bei Schlick,[2] der den Wert einer Brevis wiederholt durch nur ein Tonzeichen wiedergiebt. Dasselbe finden wir bei allen Lutinisten überall bei Schlüssen, wo unter dem Zeichen 𝄐, wie Neusiedler sagt, »die stimmen der saitten gantz und gar ausbrummen, biß gar kain klang der saitten mer gehördt würdt«.

Von Einfluß auf die Klangfarbe war ferner jene Einrichtung der Begleitoktaven für die drei tiefsten Saiten. Virdung[3] giebt dafür folgende Erklärung:

»denn die großen saitten wie woll sye grob und groß sind so mag man sye doch nit so laut oder so stark hören clyngen in die weite als die claynen oder die hohen Darumb geit man in die octauen zu das sie den anderen gleich gehört werden.«

Wir wissen aus Forschungen der neuesten Zeit,[4] daß die Beigabe von Oktaven an sich durchaus nicht mit Tonverstärkung identisch ist; höchstens nur insoweit, als der Kombinationston des Oktavtons mit dem Grundton und umgekehrt der erste Oberton des letzteren mit dem Oktavton zusammenfallen. Wohl aber bewirkt dies eine etwas schärfere Klangfarbe, zumal auch die höheren Partialtöne der Oktave zur teilweisen Verstärkung der bereits vorhandenen beitragen.

Umsomehr aber war in diesem Sinne eine Beigabe von Oktaven nötig, als die noch nicht mit Metalldraht besponnenen tieferen Darmsaiten, um die nötige Schwere zu haben, verhältnismäßig dick und steif ausfielen, was bei ihrer geringeren Elastizität ein schnelleres Dämpfen der Obertöne, namentlich der höheren, zur Folge hatte.[5]

Je weniger Obertöne, desto dumpfer, weicher der Ton. Um also den etwas charakterlosen, dumpfen Ton der tieferen Saiten gegenüber den höheren etwas durchdringender, heller zu gestalten, gab man ihnen die Oktaven bei, die dem Klange jenen eigentümlichen, reizvollen Charakter verliehen, welcher uns an den Klavicymbeln des 17. und 18. Jahr-

1) Vgl. auch Praetorius »Syntagma II«. Eitner, S. 81.
2) A. Schlick, Tabulaturen Etlicher lobgesäng etc. 1512.
3) Seb. Virdung, Musika getutscht 1511, Eitner S. 71.
4) C. Stumpf, Tonpsychologie, Bd. II. S. 426.
5) H. Helmholtz, a. a. O., S. 137.

hunderts noch heute auffällt, und den Ambros treffend mit »Silberklang« bezeichnet.

Nicht zu übersehen ist auch der durch Oktaven- und Unisonsaiten bewirkte Zuwachs an Tonfülle. Eine Analogie finden wir in den Mixturen der Orgel. Ohne die Berücksichtigung der Oktaven ist die so überaus gerühmte Lieblichkeit des Lautenklangs nicht zu verstehen. Ohne sie klingt auch eine Klavier-Übertragung leer, dürftig, unvermittelt, charakterlos; mit ihr zeigt der Satz eine nicht geahnte Fülle und oft den Eindruck des Prächtigen, Interessanten.

Man wird daher gut thun, die Oktavenbegleitung auch in den Übertragungen zu berücksichtigen.[1]) Selbstverständlich haben diese Oktaven nicht etwa einen besonderen melodischen Wert, da sie ja mit ihren Unter-Oktaven verschmelzen.

Wesentlich ist ferner der Umstand, daß die Laute in jener Zeit als Instrument der Hausmusik dem Klavier überlegen war. Das Clavichord des 15./16. Jahrhunderts mit seinen verhältnismäßig kurzen Metallsaiten, seinen leichten Stegen, seinem noch primitiven Resonanzboden gab einen nicht scharf anklingenden, dagegen außerordentlich schnell verklingenden, schwachen, klimpernden Ton. Der Fall der Tasten war ein geringer, die Anschlagstelle nicht nach den dafür günstigsten Bedingungen ausgesucht, sondern durch die Natur des Instruments ein für alle Mal mit dem Grenzpunkt der schwingenden Saite zusammenfallend. Eine Dämpfung der »mitrauschenden« Nachbarsaiten fehlte. Die Wahl von Metall als Anschlagstift bewirkte, daß die Obertöne verhältnismäßig zu stark gegen den Grundton wurden, wodurch der Klang den Charakter des Leeren bekam.[2]) Dies alles — dazu die Bundunfreiheit, denn bundfreie Clavichorde wurden erst im 17. Jahrhundert allgemeiner — ließ das Clavichord lange Zeit der Laute untergeordnet erscheinen, welch' letztere die geschilderten Nachteile nicht in solchem Maße zeigte.

Namentlich war die Tonbildung durch unmittelbare Übertragung mittelst der Hände — ohne Zuhilfenahme von Hebeln, Claves — eine entschieden überlegenere, sowohl bezüglich der Klangfarbe, als des Ausdrucksvermögens. Die Anschlagstelle lag — nach dem Zeugnis eines allerdings späteren Lutinisten Baron[3]) — in dem *centro spatii* zwischen Steg nud Stern, etwa auf $1/5$ der Saitenlänge. Nach Baron kann aber der Lutinist die Anschlagstelle wechseln, des Ausdrucks wegen, denn »je höher gegen das Griffbrett, desto gelinder und schwächer der Ton«.

1) Die Theorbe hatte zwar meist nur einfache Saiten (keine Oktavsaiten, vgl. Praetorius, Syntagma II, 50; Eitner 60, 61); indeß hatte sie auch andere musikalische Aufgaben, die ihrer weitgriffigeren Applikatur entsprachen (Syntagma II, 52).

2) Nach Helmholtz, a. a. O., S. 130.

3) A. a. O., S. 146.

Auch heute noch kann man experimentell feststellen, daß das Clavichord der Laute an Tonstärke und Tondauer unterlegen war.

Besser war es mit dem gleichzeitigen Clavicymbalum (Spinett, Virginal) bestellt, welches vor dem Clavichord den Vorzug voraus hatte, daß der durch den Kiel angerissene Ton im Moment der Erregung an der Erregungsstelle eine größere Schwingungs-Amplitude erhielt und sich dadurch schärfer, eindringlicher dem Ohr aufzwang. Freilich klang dafür der Ton auch schneller ab, was Praetorius[1] bestätigt, wenn er sagt:

»Die Clavicymbel sind in voller Musik (also in mehrstimmiger, wie man wohl erläuternd hinzusetzen darf) gar zu stille und können die Saiten ihren Klang und Resonanz über einen halben Takt nicht viel continuieren.«

Immerhin zeigt der Versuch auf einem alten Clavicymbel, daß dasselbe durch die scharfe Abgrenzung seiner Klänge dem Tonvorstellungs-Vermögen des Hörers mehr entgegenkam, als das Clavichord.

Beide Tasten-Instrumente waren andererseits der Laute gegenüber in einem nicht unerheblichen Punkte unterlegen: in dem der Transportfähigkeit.

Ochsenkhun[2] stellt jedenfalls die Laute über jene, indem er sagt:

»Wir Teitschen nennens ein Lauten, vielleicht von seinem lauten gethön oder clang den es hell laut und an lieblichkeit der stimmen andern saiten kunstigen Instrumenten von vielen wie gemelt fürgesetzt wirt.«

Freilich irrte dieser Lutinist in der Annahme, daß der Name Laute von ihrem lauten Getön herrühre, aber bezeichnend genug bleibt die Stelle doch.

Mersenne nennt, wenn er die Instrumente aufzählt, meist die Laute vor dem Clavicymbel (Epinette). Wie hoch sie in der allgemeinen Schätzung stand, geht auch aus folgender Stelle hervor:[3]

«On preferera le Epinette au Luth, qui est son Compediteur; mais la commodité du Luth, sa bonne grace, et sa douceur luy ont donné l'avantage.»

Allerdings: mehrere »parties« seien leichter auf dem Spinett auszuführen.

Bei der gesamten Gattung von Klängen, die gezupften Saiten entstammen, darf nun nicht übersehen werden, daß das psychologische Moment des Hörens, das geistige Hören, eine notwendige Ergänzung zur physiologischen Tonempfindung bildet. Der angeschlagene Ton nämlich bleibt, wenn auch bald abklingend, in unserer Vorstellung haften, und wir glauben ihn noch zu hören, wenn seine Schwingungen schon

1) Syntagma II, Eitner S. 85.
2) Seb. Ochsenkhun, Tabulaturbuch etc. (1558,) Vorrede.
3) Mersenne, Harmonie univers., Instrum. III, S. 101, 107.

dem Zustand der Ruhe nahe sind; wir vermögen ihn sogar auch dann noch mit den zu ihm in melodischer Beziehung stehenden nachfolgenden Klängen zu verbinden, wenn er bereits verklungen ist. In den überwiegend diatonisch oder in konventionellen Sprüngen fortschreitenden Melodien jener Zeit hatte diese Fähigkeit keine übergroßen Schwierigkeiten zu überwinden.

Die Übertragung mehrstimmiger Vokalsätze war Haupt-Gegenstand der Lauten-Komposition. Nebenbei übertrugen die Lutinisten das Prinzip derselben auf die noch in den Kinderschuhen steckende Instrumental-Kunstmusik. Selbst mit beiden Füßen in der polyrhythmischen Vokalmusik ihrer Zeit stehend und von der Absicht geleitet, sie dem Interieur des Hauses zu übermitteln, hätten sie sich selbst widersprochen, wenn sie nicht alle ihnen zu Gebote stehenden Mittel der Technik anwendeten, um den mehrstimmigen Satz auch wirklich mehrstimmig zu Gehör zu bringen. Daß nun nicht blos die Absicht vorlag, sondern daß die Lautensätze, solange sie in den Grenzen der technischen Ausführbarkeit gehalten wurden, und nicht von vornherein — als Tanzstück[1]) — ausgesprochen akkordischen Charakter trugen, thatsächlich auch im Charakter der Mehrstimmigkeit ausgeführt wurden oder werden sollten, werden uns die Autoren selbst, noch mehr aber das Studium ihrer Werke lehren.

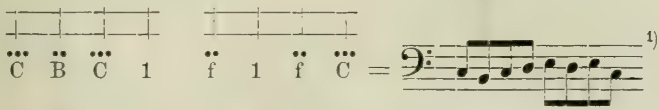
Zu diesem Zweck müssen wir zunächst die Technik der linken Hand einer Prüfung unterziehen. Dieselbe hängt eng zusammen mit der relativen Stimmung der Chöre, die durchgehends folgende war: Quarte, Quarte, Terz, Quarte, Quarte und mit der (chromatischen) Anordnung der Bünde. Die Finger wurden in der natürlichen — wir würden sagen ersten — Lage so gesetzt, daß der Zeigefinger zum ersten, der Mittelfinger zum zweiten u. s. w. Bund gehörten. Die Quarte war somit durch die 4 Finger gerade chromatisch ausgefüllt; bei dem Terz-Intervall der beiden mittleren Saiten erreichte der kleine Finger den Unison des nächst höheren Chors, was bei den in Quart-Verhältnis stehenden Chören nicht der Fall war. Nicht als ob die Lutinisten jener Zeit chromatische Tonfolgen hatten. In wie bescheidenen Anfängen die Chromatik sich damals überhaupt befand, wird weiter unten beleuchtet werden. Aber da der Gebrauch sämtlicher chromatischer Töne schon damals üblich war, mußte eben jeder Halbton, d. h. jeder Bund in der Tonleiter seinen besonderen Finger beanspruchen.

Neusiedler's[2]) erster Teil, als Lautenschule für Anfänger geschrieben,

1) Oder, wie bei Judenkunig, als Übertragung von humanistischen Oden-Kompositionen.

2) H. Neusiedler, Ein Neugeordnet künstlich Lautenbuch, Nürnberg 1535/36.

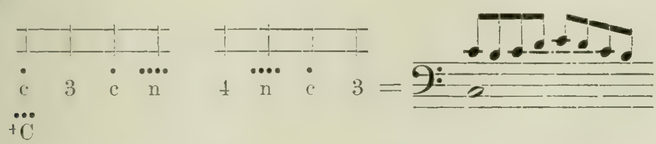
giebt uns gleich auf den ersten Seiten den Beleg dafür. Man vergleiche die Fingerübung, die so beginnt:



Die Punkte zeigen den Fingersatz an. 1 Punkt deutet auf den Zeigefinger, 2 Punkte auf den Mittelfinger, 3 auf den Ringfinger und 4 auf den kleinen (Gold-) Finger. Und doch ist dieser Fingersatz nur als Ausdruck der bequemsten Handhaltung zu betrachten. Er war dazu da, den Schülern zunächst Ordnung in die Finger zu bringen. Die Mehrstimmigkeit erforderte aber thatsächlich eine ganz andere Anordnung des Fingersatzes, wie aus Folgendem ersichtlich werden wird.

Neusiedler geht methodisch vom Leichteren zum Schwereren über. Zunächst einstimmig, dann indem gegen eine ausgehaltene Stimme eine zweite kontrapunktiert, endlich — im sogenannten *großen Fundament* — mit einer Stimme gegen zwei ausgehaltene. In den betreffenden Übungsstücken fällt auf, daß Neusiedler dem Lautenton die Fähigkeit beimißt, auch über einen Schlag hinaus zu dauern, beziehungsweise vernehmbar zu sein. Zwar spricht er dies nicht ausdrücklich aus. Aber sein Fingersatz lehrt es uns neben anderen Anzeichen. Ich darf dabei daran erinnern, daß die mit dem Finger gegriffene und darauf angeschlagene Saite nur so lange den Ton wiedergiebt, als der Finger fest auf der Saite aufgesetzt bleibt. In dem Augenblick, da er losläßt, verschwindet selbstverständlich der Ton.

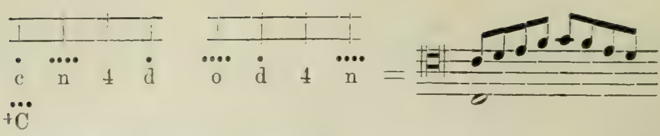
Beispiel:



Das C hat ein Kreuz links über sich. Es bedeutet das Aushalten des Tons »so lang, bis die andern volgenden buchstaben der leuflein oder hecklin wie sie dann volgent geschlagen werden«.

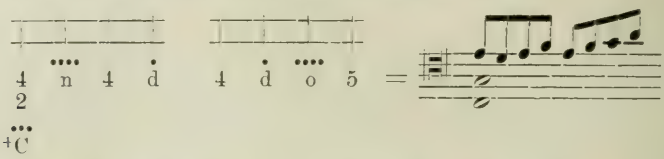
Um also das C der Tabulatur auszuhalten, muß der dem widerstreitende reguläre Fingersatz geändert werden. Die beiden c behalten noch denselben, die Zahlen 3 und 4 werden leer geschlagen, aber das n, das den Ringfinger zu beanspruchen hätte, erhält den kleinen Finger auch in dem zweiten Schlag. Dies beweist unwiderleglich, daß das C mindestens bis zum 7. Achtel hörbar sein soll und kann.

1) Die Begleit-Oktaven sind nicht berücksichtigt.



Hier muß sowohl n wie o auf seinen Finger verzichten, um des auszuhaltenden C willen, das also wiederum zwei Schläge gilt.

Beim dritten Takt tritt eine dritte Stimme hinzu:



C wie 2, welch' letztere leer geschlagen wird, gelten zwei Schläge. Takt 6 und 7.



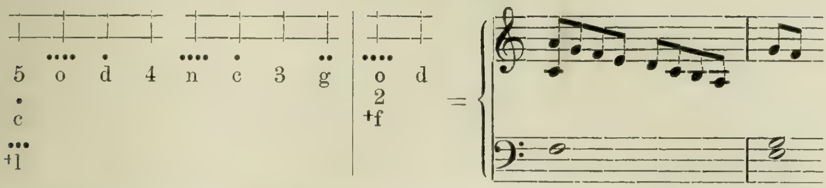
Der 6. Takt ist klar. Um im 7. Takt das +n recht lang zu halten, wird der Ringfinger in der Oberstimme vermieden. Jedoch tritt im zweiten Schlage jener Konflikt ein, den Neusiedler an einer anderen Stelle meint, indem er sagt:

»Wo sie (nämlich die creutzlein) stehend auff großen oder kleinen buchstaben . . . . . das man in demselben buchstaben mit den Fingern still soll halten bis die nechsten volgenden leufflein oder hacken[1] geschlagen und verpracht werden oder als lang er die stim der saitten haben kann es kompt wol offt ein lauff das ja einer khaum halb ausschlecht und muß auß dem creutzlein weychen will er anders den lauff vollbringen das sey auch genug.«

Ich würde es indes für Silbenstecherei halten, wollte man dem obigen +n der Mittelstimme in der Übertragung die Tondauer des vollen Taktes versagen.

1 Neusiedler versteht unter hacken , unter leufflein ⁝. unter coloratur ⁝ und ⁝.

Beim nächsten Takt:



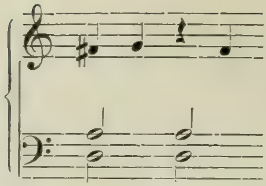
hat das c des ersten Achtels kein Kreuz, weil die Durchführung desselben schon bei dem Konflikt mit dem dritten Achtel des Leufleins für Anfänger große Schwierigkeiten ergeben würde. Doch dürfte ein Meister der Kunst durch »Überlegen« des Zeigefingers beim Eintritt des dritten Achtels (aber nur für dieses) das Festhalten des c ermöglicht haben, wenigstens bis zum sechsten Achtel. Dergleichen kommt mehr vor, so im Takt 13, 18 etc. Takt 19 interessiert uns durch einen jener so sehr beliebten Vorhalte mit darauf folgendem Trugschluß:



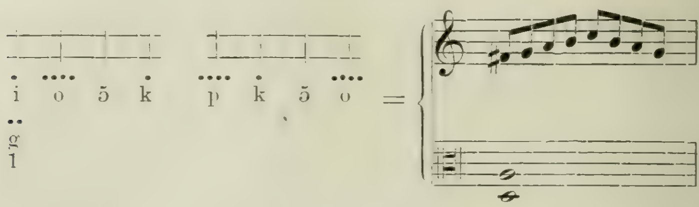
Die Frage ist: soll zwischen p und k eine Pause sein? Das p ist die Septime zu n, auf der Arsis hinuntergehend nach der Sexte k. Weshalb hat es kein Kreuz bei sich? Nicht aus Gründen der Technik. Auch soll das p ausdrücklich mit dem kleinen Finger genommen werden, um das n nicht zu stören. Folglich stören sich beide einander nicht, und auch das folgende k bietet keine Schwierigkeiten des Fingersatzes. Es ist daher anzunehmen — auch nach Analogie von Parallelstellen —, daß ein Versehen vorliegt. So ist zum Beispiel in Takt 27, der ganz gleiche Verhältnisse aufweist, das Kreuz nicht vergessen:



Im übrigen würde auch ohne den Fingerzeig des Kreuzes weder ein Musiker des 20., noch ein solcher des 16. Jahrhunderts sich Takt 27 etwa so vorgestellt und gespielt haben:

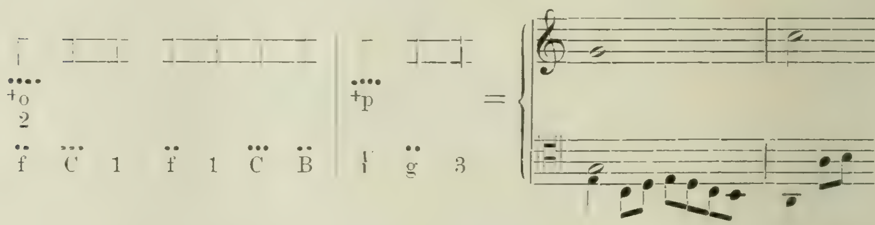


Sehr charakteristisch ist auch Takt 26:



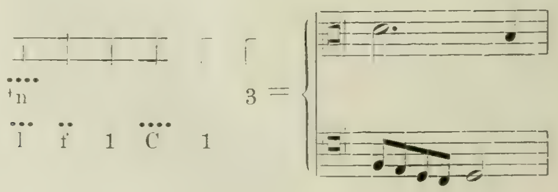
Um das g zu halten, wird das k mit dem Zeigefinger und das dicht daneben liegende p mit dem kleinen Finger gegriffen.

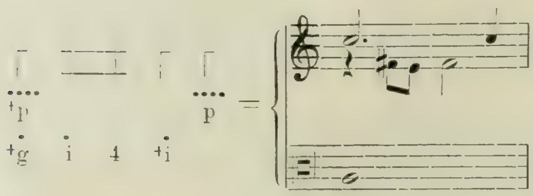
Auch höhere Stimmen halten gegen tiefere aus



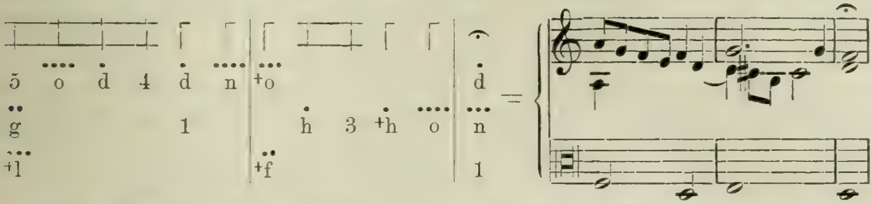
und ferner abwechselnd die höhere und die tiefere Stimme, motivisch sich weiter entwickelnd oder sequenzenartig sich ablösend.

Noch andere Beispiele:





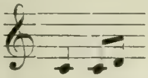
Auch folgende Takte sind lehrreich:



Zwar hat das vierte Viertel n des ersten Taktes kein Kreuz; nichtsdestoweniger konnte und mußte ein geübter Lutinist — nicht ein Anfänger wie hier — das n in den nächsten Takt hinüber synkopieren. Daß das wiederholt verlangt wird, geht übrigens aus folgendem Beispiel hervor:

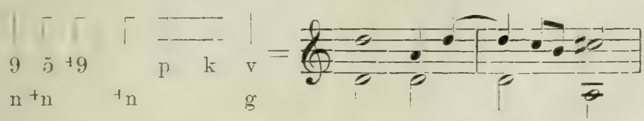


Das +d soll also über den Takt hinüber gehalten werden, bis es (zweistimmiger Satz) durch das c abgelöst wird.

Das  bedeutet eigentlich: 

Neusiedler wendet das punctum additionis sehr selten an. Es erscheint ganz vereinzelt, so viel ich weiß nur in reinen Instrumentalsätzen.

Noch ein ähnliches Beispiel (aus »La mora Isaak«):



Die Neusiedler'sche Schule verlangt auch Spannung über mehr als 4 Chöre; scheinbar sehr weite Griffe werden übrigens dadurch kürzer und bequemer, daß der Finger nicht direkt auf den Bund, sondern zwischen die Bünde zu greifen hat:

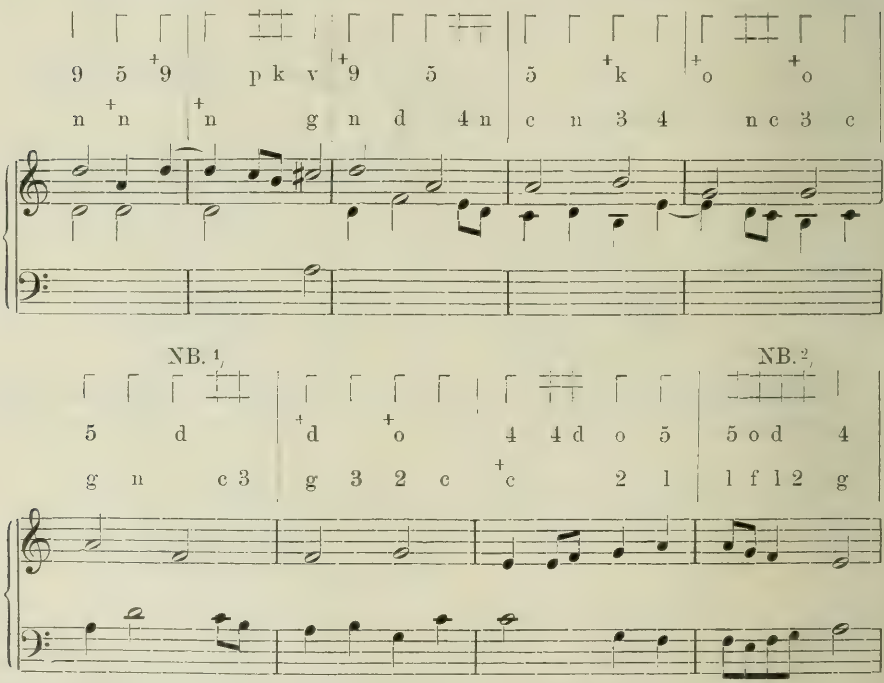


etc.

Solche Spannung ist indes offenbar nur dann möglich, wenn die Mittelstimme nicht gegriffen zu werden braucht, sondern leer geschlagen wird. Die Bevorzugung der leeren Saiten (Chöre) ist hieraus begreiflich.

Auch aus den zweistimmigen Liedbearbeitungen Neusiedler's, die als Lehr-Beispiele dienen und nicht etwa als Kunstschöpfungen zu betrachten sind, geht unzweifelhaft hervor, wie sehr der Lutinist auf die Einhaltung der verschiedenen Mensuren für die verschiedenen Stimmen Gewicht legt.

Ich verweise wiederum auf »La mora«, wo alle Töne (oder vielmehr Griffe), die gegen die scheinbar kurze Mensur längere Dauer beanspruchen, mit Kreuzen versehen sind, es sei denn, daß sie leer geschlagen werden.



Erklärung obigen Aussatzes:

1) Alle leeren Saiten klingen von selbst fort, bedürfen also keiner Kreuze.
2) Bei NB 1) fehlt wohl nur versehentlich ein Kreuz.
3) Bei NB 2) wäre die Notierung als Achtel anstatt als Viertel widersinnig; der Lutinist setzt hier die längere Geltung als ganz selbstverständlich voraus.
4) Technische Schwierigkeiten dürfte der Satz nicht bieten.

Zu bemerken ist ferner als wesentlich, daß bei Neusiedler das Kreuz nur bis Seite o des ersten Teils vorkommt. Im zweiten Teil erscheint es überhaupt nicht mehr. Hierbei können wir gleich anführen, daß z. B. Ochsenkhun Kreuze niemals anwendet.

Die Annahme E. Radecke's[1]), daß man in dem Aussetzen von Lauten-Tabulaturen nur dort höhere Mensur-Werte gegen die vorgeschriebenen einsetzen dürfe, wo Kreuze stehen, ist also wohl kaum aufrecht zu erhalten. Wie nämlich müßten wir dann verfahren, wenn der Autor Kreuze überhaupt verschmäht; wie behandeln wir die Tonzeichen für die leeren Saiten, da diese doch mit Kreuzen nicht versehen werden brauchen? Auch dürfen wir die musikalische Logik der damaligen Instrumentalisten denn doch nicht zu gering anschlagen. Gerade die hohe Entwicklung des kontrapunktlichen Verständnisses jener Zeit muß uns gegen eine niedrige Einschätzung auch des Lautensatzes doppelt vorsichtig machen.

Wenn auch die Komponisten für Laute vielfach nicht Musiker von Fach waren, so haben sie doch — immer vom Standpunkt der damaligen Instrumentalkunst betrachtet — der eine mehr, der andere weniger, eine nicht unbeträchtliche musikalische Bildung bekundet. Es gehört, meines Erachtens, eine vortreffliche musikalische Beanlagung und Routine, gute Kenntnis der musikalischen Gesetze dazu, so verhältnismäßig reine Sätze (abgesehen von den Quinten-Parallelen, welche ich weiter unten behandeln werde) auf die Laute zu bringen. Und gerade jene eine Mensur für mehrere Stimmen ist, wie ebenfalls später auszuführen sein wird, ebenso genial erfunden, wie ihre Anwendung immerhin nur die Sache eines Künstlers sein konnte. Man merkt diesen Notationen an, daß ihre Urheber »des Gesanges kundig«, daß sie Musiker waren.

Virdung, der zeitlich vor Neusiedler steht, können wir hier füglich übergehen. Das einzige Beispiel zum Lautensatz, welches er giebt, ist eben kein Lautensatz, weder der Bearbeitung nach, noch hinsichtlich der Mensur-Notation, die mehr eine Orgel- oder Klavier-Notation ist. Nur die Griffzeichen sind die der Lauten-Tabulatur. Das Urteil Schlick's über ihn in dieser Beziehung erscheint durchaus gerechtfertigt. Auch spricht sich Virdung weder über Fingersatz, noch über das Wesen der Notation aus.

Gerle[2]) ist darin weit lehrreicher für uns. Sein Fingersatz, ähnlich dem Neusiedler's ist folgender:

1. Bund	Zeigefinger
2. »	Mittelfinger
3. »	Ringfinger
5. u. 7.	kleiner Finger.

Wenn zwei Buchstaben in einem Bund vorkommen, so

»greyff den ayn mit dem nechsten bey dem der zu dem bundt gehört.«

1) A. a. O., S. 316.

2) Hans Gerle, Musica Teutsch, Nürnberg 1532, 1537, 1546. Ein neues sehr künstliches Lautenbuch, 1552.

Er zeigt nun in verschiedenen Beispielen, erst für zweistimmige, dann für dreistimmige »Applikatz«, wie durch die Notwendigkeit, gewisse Töne auszuhalten, der Fingersatz eine Änderung erfahren muß, z. B.:



Und zwar will er gegriffen haben: o mit dem Mittelfinger, f und 4̄ mit dem Zeigefinger, ʒ mit dem kleinen Finger, indem er sagt:

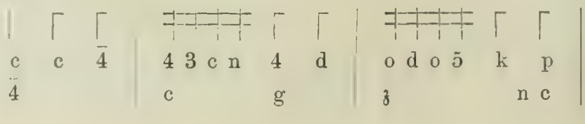
»Das ist künstlicher als wenn einer statt dessen das f mit dem mittelfinger greifft und die Ziffer 2 und das 4̄ dazu schlägt.«

Auf letztere Art würde es lauten wie bei NB, was nicht so künstlich, also eine schlechte und unkünstliche Aushilfe ist. Dies zeigt, wie sehr es den Lutinisten am Herzen lag, die Stimmlagen beizubehalten, sie wenigstens nicht ohne zwingenden Grund zu verändern. In Bezug auf das Aushalten von Tönen äußert sich Gerle wie folgt:

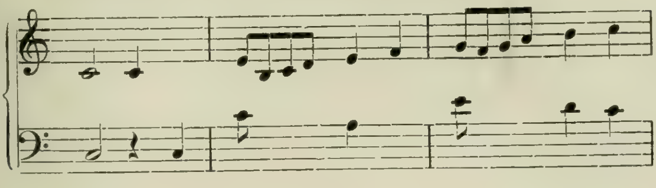
»wo eyns« (nämlich ein sternlein *, statt des Kreuzes, wie es die Anderen anwenden) »hinder einem buchstaben steet, so mußtu den finger darauf still halten, bis der schlag aus ist. Denn es wird nur gefunden wo ein leuflein in demselben schlag gehet. So mußtu den finger der dann zu demselben buchstaben gehört so lang still halten bis das leufleyn aus ist.«

Darnach hat es den Anschein, als wolle Gerle die Wirkung des Sterns nicht über einen Schlag ausgedehnt wissen; und ferner, daß er nur angewendet wird, wenn ein leufleyn im Schlage vorkommt. Jedoch ist beides nicht wörtlich zu nehmen. Die Beschränkung auf den Schlag ist nur im Sinne des Durchschnitts aufzufassen, der Ausnahmen zuläßt; und die zweite Regel durchbricht Gerle selbst, wovon man sich zur Genüge überzeugen kann, des öfteren. Er wendet den Stern auch da an, wo der Gang der Stimmen weder durch Achtel-, noch durch Sechzehntel-Passagen (Koloraturen) unterbrochen wird. Zudem ist die Anwendung des Sterns, obwohl in allen Auflagen durchgeführt, doch so spärlich und inkonsequent, daß man ihn allein als maßgebend nicht anerkennen kann. Ein Vergleich zwischen Neusiedler und Gerle wird dies erhärten. Z. B. »Nach willen dein«, von beiden als Lehr-Satz zweistimmig behandelt:

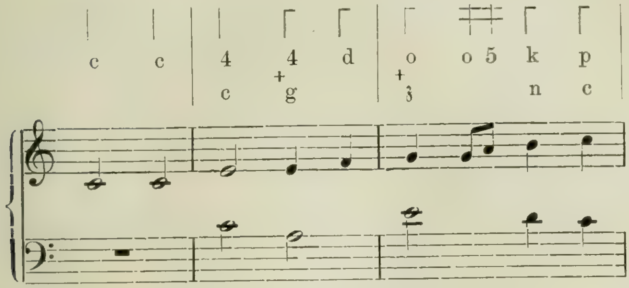
Gerle.



Dieser Satz würde, buchstäblich übertragen, so lauten:

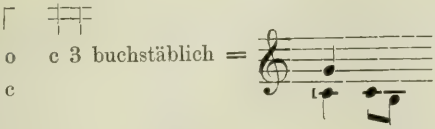


Neusiedler:

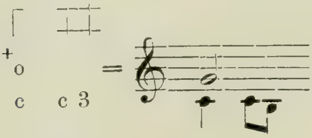


Ferner aus demselben*Stück:

Gerle:

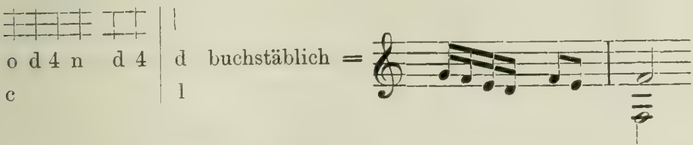


Neusiedler:

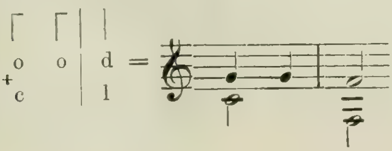


Die zweite Hälfte dieses Taktes lautet bei:

Gerle:



Neusiedler:

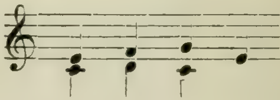


Gerle bringt zwar eine Koloratur hinein, deren n das c nach einer Weile allerdings aufhebt. Das wäre aber durch Wahl einer anderen Lage zu vermeiden gewesen. Aber er schreibt diese zweistimmigen Sätze für »Anfahende«. Ein Künstler auf der Laute hätte das c ohne weiteres halten können.

Ferner folgende Stelle:

Gerle:

4 d o 4 buchstäblich =
c n c



Neusiedler schreibt das Gleiche, nur mit einem Kreuz bei dem zweiten c, also dieses als halbe Note in unserem Sinne behandelnd. Solcher Beispiele wären viele anzuführen.

Gerle faßt in seinem »Neuen künstlichen Lautenbuch« (1552) die Bedeutung des Sterns noch enger:

»nun hab ich dir die clauseln auch verzaichnet/ da mustu alweg den Zeigefinger auff dem Kragen überzwerch still halten in dem bundt da der buchstab mit dem Sternlein inen steet/ bis die clauseln aus ist also mustu in den Preambeln und Tentzen auch thun wen ein colloratur in eim schlag ist.«

Hier handelt es sich um eine Fingersatz-Regel, die dem Schüler gewisse Tonformeln namentlich bei Schlüssen erleichtern soll, um das sogenannte »Überlegen«, welches sich z. B. bei Waisselius (1592) wiederfindet, und welches auch Baron im achtzehnten Jahrhundert noch empfiehlt.

z. B. (Gerle

i: e k e v e | k.
h: | i. =
*r. | n:
| 8.



Hier legt sich der Zeigefinger quer über den Bund, auf dem r liegt, sodaß der tiefste Ton der Koloratur v, der auf demselben Bund liegt, vom Zeigefinger gedeckt gegriffen werden kann, ohne daß r aufgegeben wird. Ein anderes Beispiel:

h: d i d t d k.
b: m: =
*q. r:
3



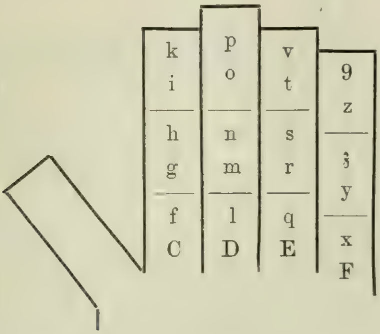
Bei diesem Überlegen ist offenbar die Sorge um das Aushalten des Basses vorherrschend, was übrigens von dem späteren Waisselius direkt ausgesprochen wird:

»denn wo der Baß nicht vollkommen bleibet so gehet der Gesang blos und hat keine art/ noch lieblichkeit.«

Das Greifen von zwei benachbarten Chören im selben Bund mit einem Finger kommt öfter vor. (Vergl. obiges erstes Beispiel.) Ferner ersehen wir aus diesem und vielen anderen Beispielen, die Gerle giebt, daß der Zeigefinger bis zu vier Chören decken mußte. Ich erwähne dies deshalb, weil aus solchen Beobachtungen möglicher Weise Schlüsse auf Echtheit alter Lautenhälse (Breite etc.) gezogen werden könnten.

Judenkunig's Fingersatz ist der Gerle's und Neusiedler's.

Er veranschaulicht ihn in fünf »Händen«. Die einzelnen Fingerglieder enthalten die Zeichen für die zu greifenden Bünde, so z. B. für die Lage vom dritten Bunde aus:



Zu jedem Bild gehört ein »Priamell«, ein Lehrstück, »das du des gantzen lauttenhals bericht würdest«. So geht er methodisch von Lage zu Lage vor bis in den sechsten Bund, wo also der vierte Finger den neunten Bund erreicht, — falls überhaupt über sieben Bünde vorhanden waren [1]). Es fehlen nicht Hinweise darauf, wie von diesem Normalfingersatz abzuweichen ist, wenn dies für die Mehrstimmigkeit nötig wird. So bezüglich des Gebrauchs des »Kreutzleins«:

...... »und wo ein Kreützlein uber ainen puechstaben steet, so laß den finger auff demselben puechstaben still liegen/ und nimm die weil für denselben finger den negsten finger darneben es sey in welchem pund es well/ so laß den selben finger still liegen als lang es sich leiden will/ so behelt die lang notenn jren don und wo es die not erfordert so muest du die regel brechen die in der hand geschrieben ist/ sonst nimer wann es begiebt sich selber an ettlichen orten das die finger anderst müssen gebraucht werden.«

1) Vgl. den Abschnitt über Bünde etc.

In dem lateinisch verfaßten ersten Teil des Buches findet sich darüber Folgendes:

»Insuper + crucis instar signum ubicumque occurrerit, digiti eius corde prout contigit sive medii, sive auricularis suspensionem et moram desuper requirit, digitis interim sinistre manus et indice et minimo nervis urgendis, vicem adimplentibus, quae suspensio pausaque digiti super cordam non aliam fit ob causam, quamque corda diutule pressa sonum reddat perfectiorem completumque magis, quo fit, ut eam moram digiti non passim nec ubique facias, verum ubi et quam diu commoditas et necessitas postulant.«

Beide Vorschriften sagen sinngemäß, daß das Kreuz eigentlich nur für Anfänger geschrieben wird und auch nur dort zu gebrauchen sei, wo für das Aushalten eines Tones der Ersatz eines Fingers durch einen anderen erforderlich wird.

Da Judenkunig das Kreuz nur sparsam anwendet, und ein Vergleich ein und desselben Stücks bei ihm und Neusiedler oder Gerle zeigt, daß an Stellen, wo bei jenem Kreuze fehlen, bei diesen Kreuze vorhanden sind, bestätigt sich das bereits oben Gesagte.

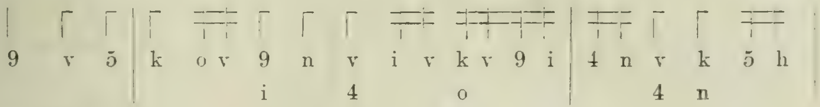
Die Kreuze der Lutinisten jener Zeit sind nur Eselsbrücken für Anfänger. Diese aber werden, wenn sie nicht sehr begabt oder des Gesangs unkundig waren, aus den Lautenbüchern allein die echte Kunst des Lautenschlagens nicht gelernt haben. Sie bedurften hierzu der mündlichen Unterweisung, die wie heute noch, für die höchste Ausbildung in der Kunst kaum entbehrlich ist.

Um noch einen deutschen Lutinisten aus dem Ende des 16. Jahrhunderts anzuführen, wähle ich Waisselius. Freilich gewannen seit etwa Mitte des Jahrhunderts allmählich andere Kunstprinzipien Boden; das akkordische Element fing an, das melodische in der Mehrstimmigkeit zu unterdrücken, eine Melodie zu schaffen an Stelle von Melodien. Indes ist aus Waisselius, der »in Deutsch- und Welschland von berümbten Meistern gelernet«, manches für unsere Untersuchungen zu entnehmen:

»Der Zeiger der lincken Hand gehört eigentlich in den ersten u. s. w. . . . ./ in gemainen Griffen: aber diese Regel hat gar viele Exceptiones . . . . bisweilen mußtu auch mit dem Zeiger zweene Buchstaben in einem Bunde bey einander zugleich greiffen oder drey Buchstaben zugleich in einem Bunde allein greiffen zum anderen wenn du einen Griff gegriffen, so mußtu keinen Finger von dem Buchstaben auffheben/ sondern auff den Buchstaben stille halten weil der Schlag wehret/ das der schlag recht ausklinge/ es sei denn das es die noth erforddere und du irgend einen Finger noth halben auffheben must um der Coloraturen willen/ sondern sie jren volkomenen Klang behalten fürnemlich aber muß solches in Baß wol gemerkt werden, etc.«

Nun bringt er eine große Anzahl Beispiele, welche diese Vorschriften erläutern sollen. Auch hier wird der Schlag als die Grenze der mittleren

Tondauer angenommen. Kreuze wendet Waisselius nicht an, und doch wird man nicht zweifeln, wie der Anfang seiner ersten »Phantasie« aufzufassen ist:



nämlich:



und nicht so:



Denn letztere Übertragung wirft schlechterdings alles, was an Kunst in diesem Stück ist, alles Motivische, jeden musikalischen Sinn über den Haufen.

Auch die Technik der rechten Hand entsprach bei den alten Meistern der stimmlichen Führung.

Judenkunig:

»Praeterea admonendus es ut literas et characteres numeri quotquot ordinatim signis notarum supponentur, singulas eorum cordas singulis digitis (si modo digitorum dextre numerum non excedunt) discretim aut si plures sunt quam quatuor, digitorumque numerum superant, simul uno ictu pollicis oberrando percucias pulsesque.«

Und derselbe im deutschen Teil:

». . . . . 4 oder 5 puechstaben oder ziffer uber einander, die straiff mit dem dawmen durchaus.«

Dies bezieht sich in erster Linie auf die »Tentze«, denn mehr als dreistimmige Akkorde kommen außer in Tänzen bei ihm nicht vor.

Gerle:

»Die rechte Hand schlägt mit daumen und zeiger. Bei drey stymen noch mit dem mittelfinger.«

Wir ersehen daraus, daß dem dreistimmigen Satz auch der Gebrauch von drei Fingern der rechten Hand entspricht, deren jeder für sich arbeitet, also auch im stande ist, der kontrapunktlichen Führung Ausdruck zu verleihen. Über den dreistimmigen Satz hinaus muß das Streifen des Daumens (über alle Chöre hinweg) benutzt werden. Weitere Konsequenzen dieses letzteren Umstandes werden wir weiter unten zu verzeichnen haben.

Aber nicht nur die Finger-Technik und die darauf zielenden Anweisungen, sondern auch die Notation selbst und die bezüglichen Andeutungen der Autoren geben uns gewisse Aufschlüsse darüber, wie sie zu lesen, wie sie auszuführen ist. Am eingehendsten läßt sich darüber wiederum Judenkunig aus; es erscheint notwendig, seine Auslassungen wörtlich wiederzugeben:

»Wie du auff der Lautten setzen solst ayn (zwo) drey oder vier stimmen zusammen in ain mensur in die Tabulatur (auß dem gesang zu versteen[1]). .«

Und weiter aus dem Schluß des Buches:

». . . . . so setz dann die zwo stym übereinander, den Baß unden und den Tenor darüber/ und wann die Mensur nit gleich ist/ das die ain lang und die ander khuertz ist/ so schreib allzeit die khuertzen mensur und die langen mensur behalt in dem synn/ und schreib fürhin die andern stym alsvil die lang an der mensur gilt/ die du im synn behalten hast/ dann setz die zwo stym übereinander. Und wann in den zwayen stymen/ die mensur gleich ist/ so schreib die ain mensur darüber/ ist aber die mensur mermals nit gleich/ so schreib die khuertzen wie vorgesagt ist/ piss die lang erfüllet wierdt/ es sey in den pawsen/ oder wie es sich begibt/ und understreich ainen jedlichen schlag/ auch merkh wann dier zwo stym auf ain saytten oder khor khumbt/ so nimm etc. . . . . Item wenn du drey stym zusammen setzen wild/ in ain mensur/ auf ain Lautten/ so begibt sich offt/ am anfang/ im mittel oder bey dem Ende/ das die ain stym Pausen hat/ und die ander stym/ noch mehr pausen hat/ und die dritt stym hat khain pauss/ die schreib allein für dich hin/ alslang das die mindere pausen/ in der andern stym bezalt sein/ alsvil sy gelten/ so setz dann die zwo stym übereinander/ und ob die mensur nit gleich ist, so schreib mermals die kurtz fürhin in paiden stymen/ piss die pauss/ in der dritten stym/ auch erfüllt sein worden/ so setz sy dann alle drey übereinander/ und wann die mensur nit gleich ist/ so schreib die khuerzen fürhin/ und behalt die zwo andern mensur im syn/ bis ain jedliche Mensur erfüllt wird. Also muß allezeit die lenger mensur mit der khurtzen eingerait werden/ in den noten/ und in den pausen/ in ain mensur gesetzt werden.«

»Item es begibt sich offt/ das in den khurtzen mensur/ die vorhingeschrieben sol werden/ auch ain lange khumbt/ die den andern stymen an der mensur zu lang ist/ an dem eintaillen/ so nym nit mer von der langen/ dann du den zwaien stymen schuldig pist/ dyselb mensur schreib fürhin die khurtz mensur/ piss die lang in der vorgemelten khurtzen mensur auch erfüllt wird. Als sich offt begibt, wann die noten wider den schlag gesatzt sain/ so merkh mit vleis/ das du mit dem eintaillen nit fellest/ in den noten und in den pausen/ das wirst du bald gewar an den falschen Concordantzen oder die griff auff der Lautten/ und wann das stukh ausgesatzt ist/ so überschlag es oder übersiech es und . . . . .«

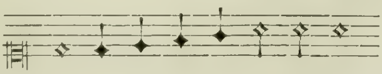
---

1) Vorrede zum deutschen Teil.

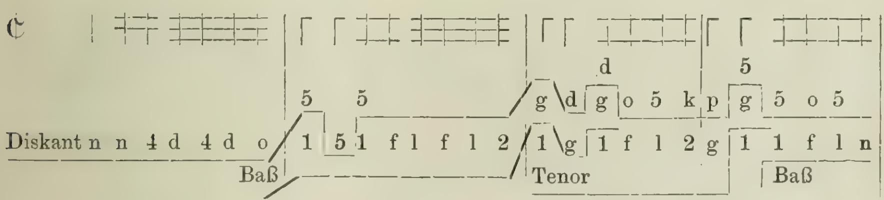
Die hier gegebene Anweisung wird am besten durch ein Beispiel erläutert. In der Lauten-Bearbeitung von »Nerrisch dun ist mein munier« unterscheiden wir drei Zeilen bei der Notation unterhalb der Mensur, die jedoch keineswegs drei Stimmen des vierstimmigen Vokalsatzes derart entsprechen, daß prinzipiell oben der Diskant, die tieferen Stimmen aber entsprechend in den unteren Zeilen stehen. Eine solche Anordnung war wohl zweckmäßig beim Klaviersatz (Orgel-Tabulatur), wo der Spieler die Klaviatur bequem vor sich hatte, und die Übersicht über 3 Reihen Tonzeichen mit entsprechenden 3 Reihen Mensurzeichen nicht durch erhebliche geistige Inanspruchnahme seitens der Finger-Technik erschwert wurde.

Letzteres aber war bei der Lauten-Technik in hohem Grade der Fall. Wir werden nun sehen, wie diese Lauten-Mensurierung, zwecks Erleichterung der Übersicht, geistige Potenzen an die Stelle einer Anzahl das Lesen erschwerender Zeichen setzt: ein Vorgang, wie wir ihn, meines Wissens, kaum in einer Tonschrift wiederfinden[1]. Wir erkennen darin, wie schon im 15. Jahrhundert die beginnende Instrumental-Komposition ganz eigne, von der sich immer mehr verwickelnden Vokal-Komposition verschiedene, vereinfachende Mittel der Darstellung zur Anwendung bringt und, da sich die Lauten-Tonschrift bis in's 18. Jahrhundert lebendig erhielt, auch in dieser Hinsicht, wie überhaupt die Lautenmusik in so vielen anderen, auf die Entwicklung der Instrumentalmusik und ihre Schrift-Technik von unzweifelhaftem Einfluß gewesen ist.

Wie aber sind nun die Stimmen auf die drei Zeilen der Judenkunigschen Notation verteilt? Im Vokal-Original beginnt der Diskant:



Im Lautensatz steht dies auf der untersten Zeile:



Der Satz ist zum Teil »koloriert«. Verfolgen wir nun den durch Unterstreichung gekennzeichneten Gang der Stimmen, so bemerken wir den Diskant im 2. Takt in die mittlere Zeile steigend, da der Baß in der

1) Der moderne Klaviersatz zeigt eine entfernte Ähnlichkeit, indem größere Zeitwerte vielfach nicht voll mensuriert werden, sondern unter kleineren erscheinen (Einfluß des Pedals).

ihm eigentlich zukommenden unteren Zeile einsetzt, um das Motiv kanonisch zu wiederholen. Die zweite Minima des Diskants fällt aber sofort in die unterste Zeile zurück, da die kürzere Mensur in die längere (des Basses) eingereiht werden soll. Die dritte Minima steigt wieder empor, dem Baß von neuem Platz machend. Im dritten Takt kommt der Tenor mit demselben Motiv hinzu (der Alt ist weggelassen und wird nur aushilfsweise benutzt).

Im Original lauten der 3. und 4. Takt:

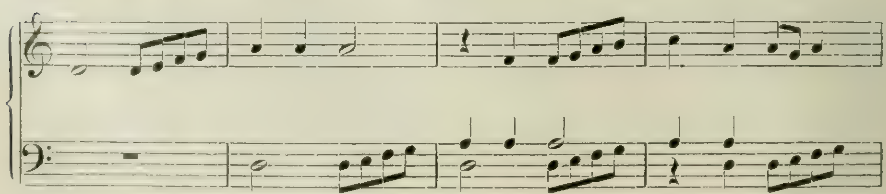


Die Tenorstimme erhält nunmehr im 3. Takt der Tabulatur die unterste Zeile, um ihren Gang recht herauszuheben; der Baß verhält sich so wie vorher der Diskant. Letzterer pausiert regelrecht die erste Minima, setzt mit der zweiten in die Lücke der Mittelzeile ein, wiederholt diesen Ton (da Judenkunig das »punctum additionis« nicht gebraucht), aber jetzt in der Oberzeile, da der Platz vergeben ist, vollendet jedoch seinen Fusen-Gang in der Mittelzeile, weil dort der Wert einer Semibrevis des Tenors (drittes g) auszufüllen ist. Entsprechend der vierte Takt. Diese vier Takte würden buchstäblich wiedergegeben wie folgt lauten:



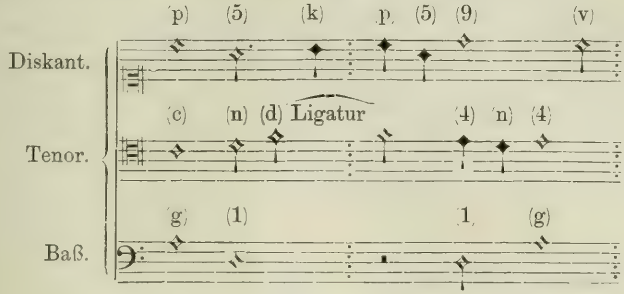
Und damit hätten wir einen krausen, leeren und hölzernen Lautensatz, wie er sicherlich nicht beabsichtigt war.

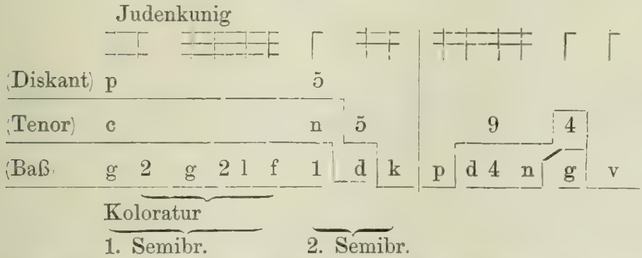
Derselbe dürfte vielmehr so auszusetzen sein:

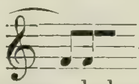


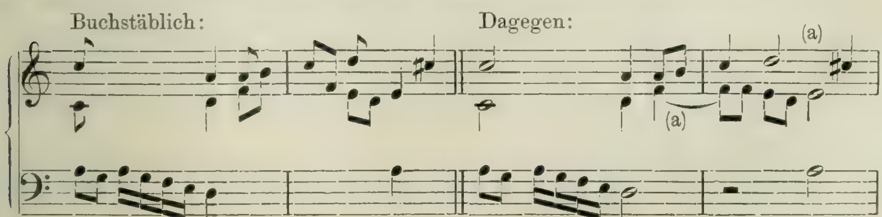
Man darf nicht übersehen, daß alle Ziffern leere Saiten bedeuten, und daß wir ihnen deshalb — auch ohne Rücksicht auf den Fingersatz — eine längere Dauer, entsprechend ihrem Werte, in der stimmlichen Führung zuzusprechen berechtigt sind.

Untersuchen wir weiter die Takte 8 und 9. Die beigeschriebenen Buchstaben und Ziffern korrespondieren mit der Tabulatur:

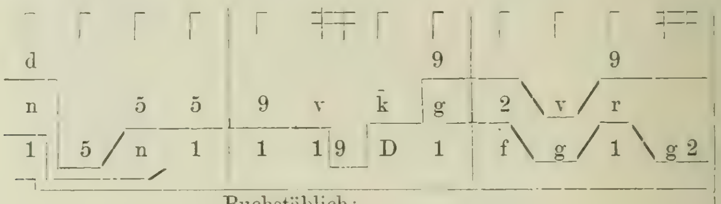




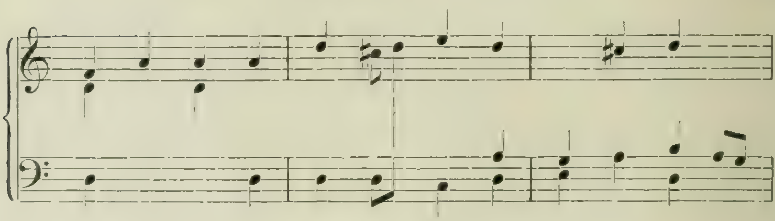
Die erste Semibrevis von Takt 8 ist regelrecht mensuriert, aber im Baß durch Koloratur »diminuiert«. Die zweite Semibrevis des Basses steht scheinbar nur als halber Schlag verzeichnet. Dies kommt daher — nach der Anweisung des Autors —, daß die obere Stimme in die tiefere, längere eingereiht wird. Hier also tritt das Verhältnis ein, welches Judenkunig meint, wenn er sagt: »item es begibt sich offt. . . . .« Der Tenor ist hier nämlich gegen den Schlag gesetzt. Daher wird das (d) mit der Hälfte des Wertes in die unterste Zeile eingereiht; ihre zweite Hälfte erscheint im neunten Takte so . Im Takt neun ist der Diskant gegen das Original etwas bequemer behandelt.



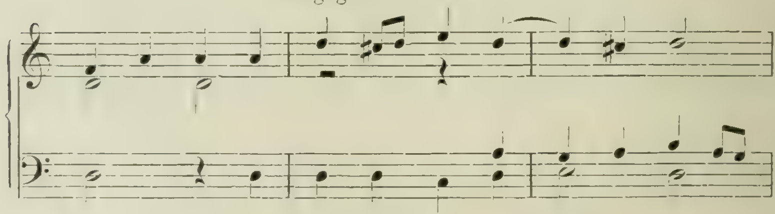
Bei den mit (a) bezeichneten Stellen stehen zwar in der Tabulatur keine Kreuze, wohl aber an denselben Stellen bei Neusiedler. Man sieht daraus, wie wenig die Kreuze bedeuten. Für die Übertragung in moderne Notenschrift muß in jedem einzelnen Falle außer dem musikalischen Urteil die allerdings nicht immer ganz leichte Erwägung eintreten, wie weit eine vollkommene Meisterschaft auf der Laute die Schwierigkeiten der Mehrstimmigkeit zu überwinden vermag. Übrigens ist kein Zweifel, daß die bewegten Stellen wie angegeben ohne Schwierigkeiten ausführbar waren. Überhaupt scheint mir die Applikation Judenkunig's verhältnismäßig leicht. Ich füge noch ein Beispiel hinzu:



Buchstäblich:



Dagegen:

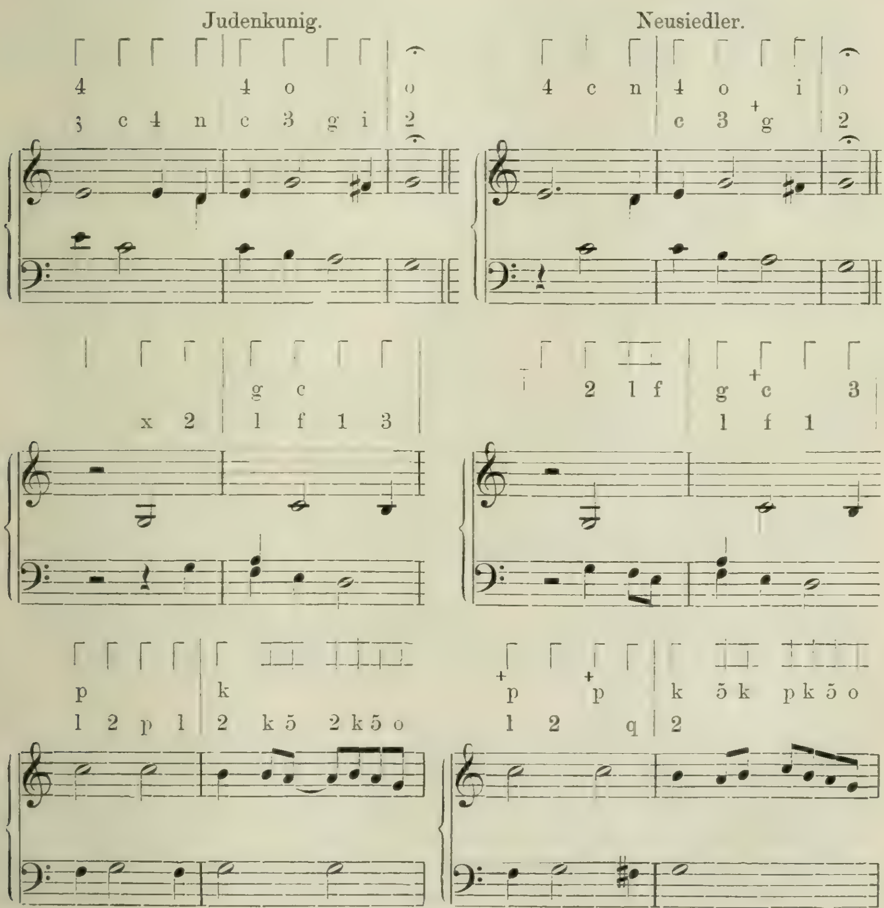


Bei Judenkunig sinken die kürzeren Tonwerte immer in die tieferen Zeilen (wenn sie frei sind). Dies entspricht etwa der Vorstellung, daß kürzer mensurierte höhere, hellere Töne in länger mensurierte tiefere, dunklere einschneiden, was, prinzipiell durchgeführt, sicher das Lesen erleichtert. Im Gegensatz dazu steht mehr die in den Tabulaturen Neusiedler's und Gerle's geübte Praxis, in welcher kürzer mensurierte Töne als gewissermaßen leichtere Auftrieb nach oben haben und deshalb nach der Oberzeile streben.

Judenkunig vernachlässigte die etagenweise geordnete Stimmführung zu Gunsten einer anderweitigen Gruppierung der Tonwerte, welche ihre

jedesmaligen Beziehungen zu der Mensur über ihnen klar erkennen läßt. Wenn nämlich unmittelbar neben einem tieferen Ton nicht ein benachbarter oder naheliegender oder sonst in melodischer Beziehung stehender Ton erscheint, so ist für den Musiker des 16. Jahrhunderts kein Zweifel, daß er diese beiden Töne weder melodisch verbinden noch rhythmisch gleichwertig behandeln darf. Er weiß vielmehr sofort, daß sie, weil n e b e n einander stehend, g e g e n einander zu halten und zu behandeln sind. Das Erkennen der einzelnen Stimmen ist nicht so schwer, als es den Anschein hat. Nach einiger Übung liest sich eine solche Tabulatur leicht vom Blatt. Manchmal wird man freilich heutzutage das Beabsichtigte nicht mehr absolut richtig treffen. Aber das ist unwesentlich. Wichtig ist vor allem das Prinzip der Notation zu erkennen und danach zu übertragen.

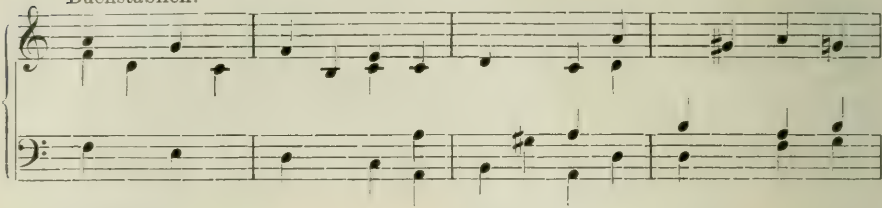
Zum Vergleich Judenkunig'scher Notation mit der Neusiedler's füge ich noch folgende Beispiele an:



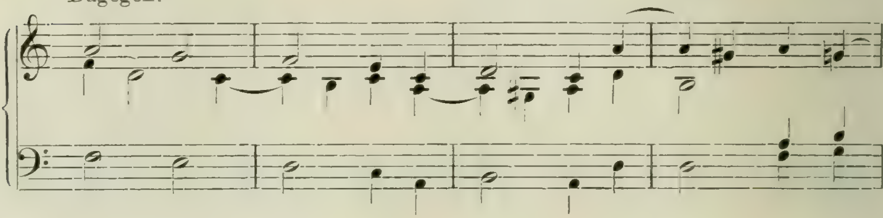
Bisher wählte ich, um der Kontrolle willen, Beispiele arrangierter Vokalmusik. Nun folgt ein Instrumental-Satz (erstes Priamell Judenkunig's).

5						4	c			c	5			5	o
d		o		d		c	g	n		g	n	3		g	3
1	n	f	c	1	3	D	A	C	b	A	1	1	t	1	2

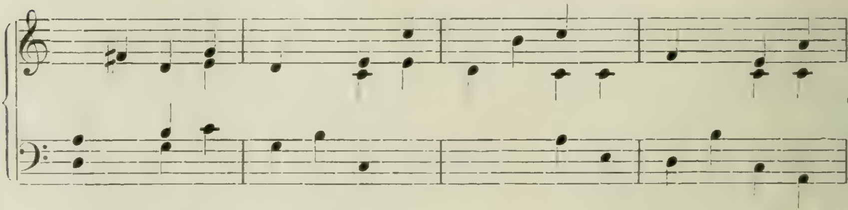
Buchstäblich:



Dagegen:



		n	o			ʒ				p				4	5	etc.
g		r	ʒ	n		y	p			c	c	d		c	c	
1	i	x	y	x	r	D	4	n	k	g	f	1	3	D	A	



etc.



etc.

Ein Beweis für das Zutreffende letzterer Übertragung dürfte sich erübrigen. Die Ausführung eines solchen Satzes war technisch nicht übermäßig schwer (bequeme Lage und leere Saiten). Man beachte auch,

wie in der ersteren Fassung Tritonus und andere Sprünge sich den Rang streitig machen, die doch in jener Zeit sehr ungewöhnlich waren, und vergleiche damit die zweite Fassung.

Wie wir bereits oben sahen, wendet Judenkunig das »punctum additionis« nicht an. Dafür nimmt er — wie auch andere Lutinisten — die Ton-Wiederholung.

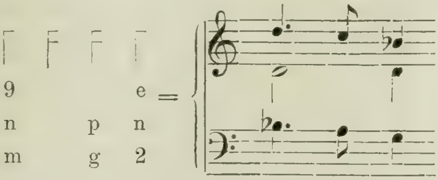


Oder aber, er setzt nur das Mensurzeichen ohne Tonzeichen darunter, wozu er, im lateinischen Teil, folgende Anweisung giebt:

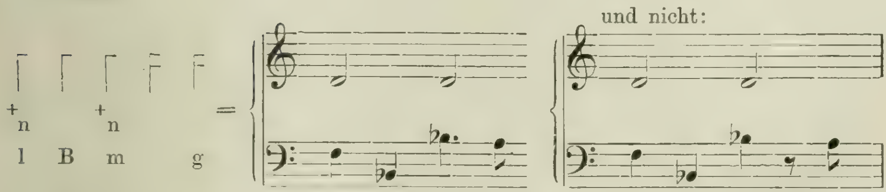
»Postremo quoties una notarum se sola utpote cui nulla litera nec character nullus descriptus, reperta fuerit in cantilena, pausam tactus equivalentem notae designat, atque antecedentis notae mensura idcirco paulum longior sequentis vacuae numeros complebit.«

Unter »nota« versteht Judenkunig offenbar den Notenwert, den Ton an sich in Bezug auf seine Dauer. Unter den notae stehen die Tonzeichen, welche die relative Höhe des Tones angeben. Stehen keine Tonzeichen darunter, so ist die nota gleich pausa; geschieht dies aber im Zusammenhang mit vorhergehenden und nachfolgenden Tönen, so wird die nota nicht pausa, sondern vertritt nunmehr das punctum additionis, welches die vorhergehende Note »paulum longiorem« macht und so die scheinbare Lücke, die nachfolgt, ausfüllt.

Beispiel aus dem 1. Priamell:



Ferner:



Nun spricht Judenkunig nur von solchen Stellen, wo gar kein Tonzeichen unter dem Mensurzeichen steht. Aber die Analogie für Stellen wie diese:



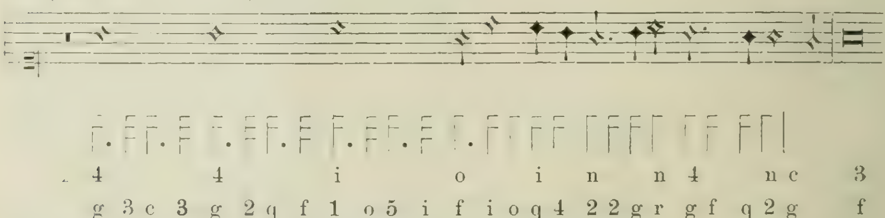
wo also eine dritte Stimme eingeschoben wird, scheint wohl gerechtfertigt. Für die liegen bleibenden Stimmen sind eben alle minderen Mensurzeichen solche notae, d. h. entsprechende Verlängerungen des Zeitwertes auf das ihnen zukommende Maß, wie ich oben ausführlich dargelegt habe. Umgekehrt — zöge man diese Analogie nicht, so würden die notae unwillkürlich allerorten zu pausae, woraus dann ein solcher zerrissener Satz entstehen würde, wie er sich bei buchstäblicher Übertragung ergiebt. Übrigens entspricht die angezogene Stelle einer ähnlichen im Fundamentbuch von Hans von Constanz,[1]) welche lautet:

»Suspiria abusive sumpta vocantur puncta inter duas notas unius vel duorum tactuum interposita etc.«

Thatsächlich ist die Mensurierung der Lauten-Tabulatur gar nicht zu verstehen ohne diese doppelte Bedeutung des »suspirium«.

Die Notationsweise Schlick's[2]) ist die Judenkunig's, nur daß er den 6. Chor anders bezeichnet. Seine Lautenstücke sind zum größten Teil Arrangements für eine Singstimme mit Begleitung der Laute; Tenor und Baß werden gezwickt, der Discant gesungen. Gerade deshalb sind sie wesentlich für unsere Untersuchungen; denn das Gegenübersetzen zweier Instrumentalstimmen gegen die akustisch überlegene Menschenstimme forderte, daß die ersteren so sorgfältig wie möglich geführt und notiert wurden, namentlich in Hinsicht auf Mensur. Einzelne Proben sollen dies erläutern:

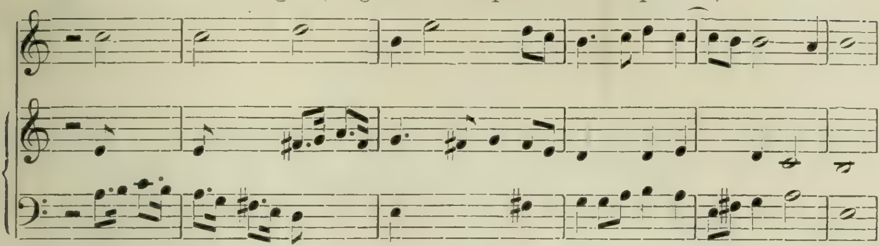
(»Nun hab ich« etc.)



1 Carl Paesler, Fundamentbuch von H. von Constanz etc. Vierteljahrschr. f. Musikw. Bd. 5. S. 30. Paesler's Anmerkung, daß dieser Gebrauch des Wortes suspirium für punctum sonst nirgends überliefert ist, berichtigt sich vielleicht hierdurch.

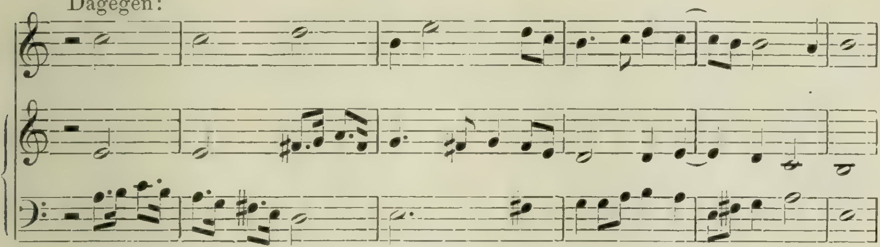
2) Tabulaturen Etlicher lobgesang etc. 1512.

Buchstäblich übertragen (Singstimme entsprechend transponiert.)

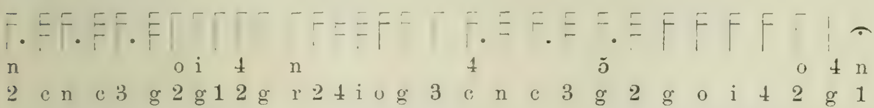


Daß diese tropfenweise, abgerissene Begleitung neben der Singstimme bedeutungslos ist, erscheint einleuchtend.

Dagegen:



Auch folgendes Beispiel ist lehrreich, von dem ich, des Raumes wegen, nur die Tabulatur, nicht aber die Singstimme im Original gebe. (Aus »Philipp Zwölfpot auss not hilff mir«.)

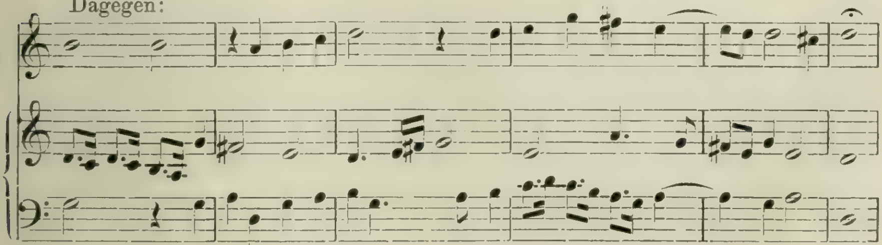


Wie armselig sieht diese Instrumentalbegleitung aus:

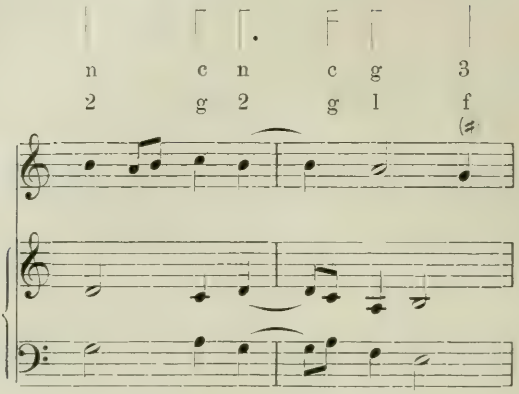
Singstimme. Nämlich buchstäblich:



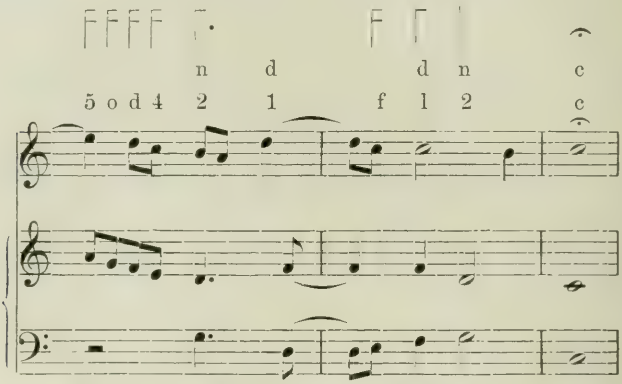
Dagegen:



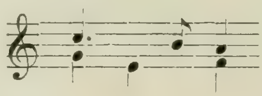
Ferner aus: »Mein M. ich hab«:



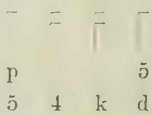
oder aus: »Viel hinderlist«.



Wir sahen oben, daß das punctum additionis nur da Anwendung findet und finden kann (gemäß der Eigentümlichkeit der Mensur-Notation), wo keine andere Note dazwischen tritt, etwa so wie das eingestrichene e im folgenden Beispiel:



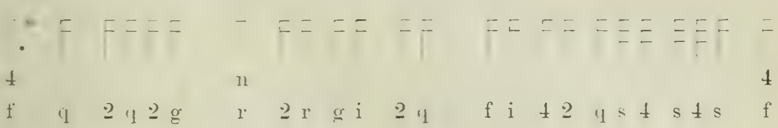
Hier also konnte in der Tabulatur das punctum nicht angewendet werden. Folglich mußte sie einen anderen Ausdruck dafür finden, und deshalb schrieb sie:



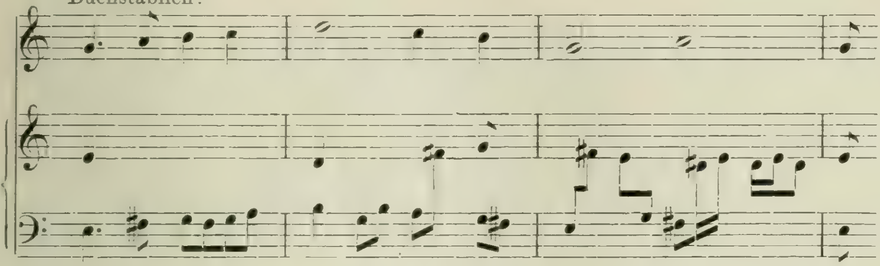
Wir sehen daraus, daß es falsch wäre, dies so zu übertragen:



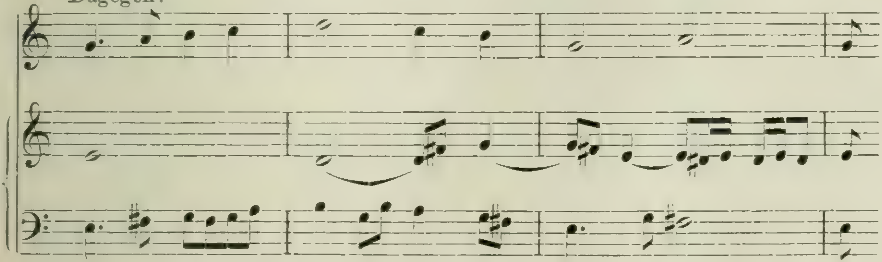
Als Beispiel diene noch folgende Stelle unter vielen anderen: »Nun hab ich all mein tag gehört«:



Buchstäblich:

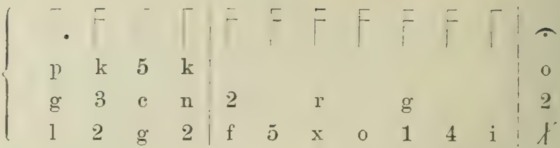


Dagegen:



Im ersten Takte konnte das punctum angewendet werden, da keine andere Stimme dagegen kontrapunktiert. Im zweiten aber muß es ersetzt werden durch die besondere Anordnung der Notation, welche die kleineren Werte in die größeren einreiht. Bezeichnend ist im zweiten Takte die Wahl des Zeichens r (= h) anstatt des Zeichens 3 (auch = h). Wäre letzteres genommen, so konnte der Bund n, welcher auf demselben Chore liegt, nicht gegriffen, d. h. das eingestrichene d nicht ausgehalten werden. Auch hier mache ich auf die damals ungewöhnlichen Intervalle aufmerksam, welche bei dem buchstäblichen Aussatz sich ergeben. Kein Musiker jener Zeit konnte sich über den Sinn der Notation im Unklaren sein, ebensowenig wie bei folgendem Beispiel aus Schlick's Tabulatur »Zwicken mit dreien« (ohne Singstimme):

Hier steht die Laute im Abzug, d. h. der tiefste Chor ist um einen Ganzton tiefer gezogen.



Buchstäblich:

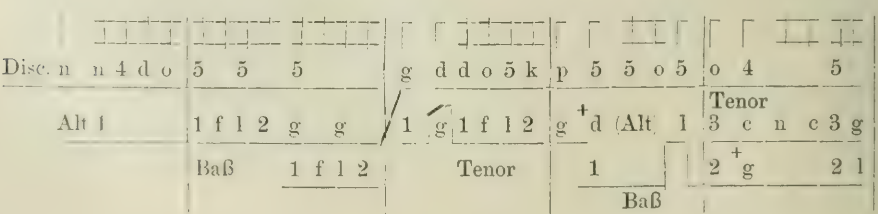


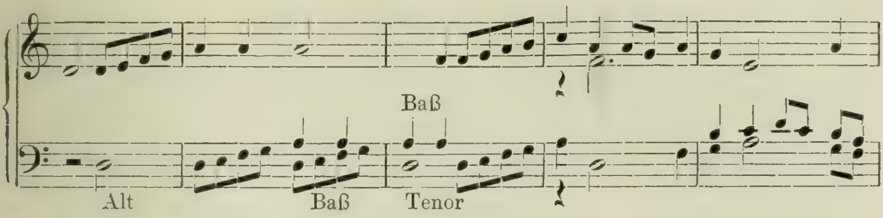
Dagegen:



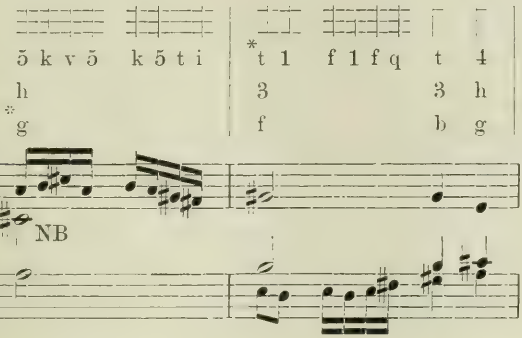
»Kreuzlein« kennt Schlick nicht; er gab aber auch kein Schulbuch heraus. Während die Tabulatur Schlick's das Prinzip Judenkunig's zeigt (oder vielmehr umgekehrt, da Schlick 11 Jahre früher schrieb), ordnen Gerle und Neusiedler, zu denen wir uns nunmehr wenden, die Notation nach anderen Gesichtspunkten.

Diejenige Neusiedler's kann man allerdings insofern musikalischer nennen, als sie durchschnittlich — nicht immer — ein Bild der stimmlichen Führung giebt. Wenigstens ist das Bestreben erkennbar, den Stimmen bestimmte Zeilen zuzuweisen, und zwar den höheren höhere, den tieferen tiefere. Dadurch wird die Notation in gewissem Sinne leserlicher. Bezüglich der Mensurierung der tieferen Stimmen ist man jedoch vielfach mehr auf das musikalische Gefühl angewiesen. Es kommt übrigens auch vor, daß tiefere Stimmen, im Gegensatz zu Judenkunig, in höhere Zeilen hinaufsteigen. Als Beispiel diene ebenfalls »Nur närrisch sein« etc.

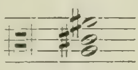




Gerle unterscheidet sich von Judenkunig besonders dadurch, daß seine Stimmen prinzipiell nach oben steigen, wodurch die kleineren Notenwerte räumlich näher an die Mensur gebracht werden (also besser für das Auge).



NB. Das cis kann als halbe Note ausgesetzt werden, obwohl kein Sternlein dies vorschreibt. Bei dem Überlegen des Zeigefingers wird cis mitgegriffen, das auf einem Bunde mit g und i (als Tabulaturzeichen) liegt; nämlich so:

 = i h g der Tabulatur.

Auch Agricola[1]) wendet sich gegen die unverständigen »Lautenschlaher«, die alles so spielen, wie es scheinbar dasteht, anstatt zu beachten, daß die Mensur auch für die tieferen Stimmen gilt. Die »Melodey« (= Harmonie) des Griffs soll möglichst lange »gespürt« werden. Das ist gleichbedeutend mit gebundenem Spiel (vgl. auch Waisselius). Interessant ist auch, daß er immer nur von 3stimmigem Spiel, nicht von 4 oder mehr Stimmen spricht. Wir werden Gelegenheit haben, darauf zurückzukommen. Das Kreuz erwähnt Agricola nicht.

1) Musica Instrumentalis (1528); s. Abdr. von Eitner, S. 70.

Endlich möge zu der Mensurfrage noch **Mersenne**[1] zu Worte kommen:

Les tenues, dont j'ay parlé . . . ., sont si necessaires que sans elles l'harmonie est du tout imparfaite: outre que l'on a mauvaise grace de lever si souvent les doigts quand il n'en est point de besoin: ce les faut donc remarquer et pratiquer exactement et quand mesmes il n'y en auroit point de marquées, il ne faut pas laisser de tenir les doigts sur les chordes le plus long temps que l'on pourra. Plusieurs les marquent seulement aux Basses, mais il est aussi necessaire d'en user aux autres parties et specialement où l'on desirera qu'elles sont observées. . . . .

Die obigen Untersuchungen lassen folgende Gesetze für die Übertragungen der deutschen Lautensätze erkennen:

1) Lauten-Tonzeichen können mindestens den Wert eines Schlages, unter Umständen auch bis zu einem ganzen Takt beanspruchen, wenn es der musikalische Sinn erfordert.

2) Tonzeichen für leere Saiten (Chöre) haben niemals Kreuze bei sich.

3) Kreuze oder Sterne sind nichts weiter als Hinweise (für Anfänger) auf die Stellen, wo durch gebundenes Spiel Schwierigkeiten des Fingersatzes entstehen. Ihr Nichtvorhandensein darf nicht zu falschen Schlüssen verleiten.

4) Die Beziehungen der verschiedenen Stimmen (oder Notations-Zeilen) auf die darüber geschriebene Mensur ergeben sich, außer aus akustischen Rücksichten,

a) aus den Bedingungen des Fingersatzes,

b) aus dem Zusammenhang des kontrapunktlichen Gewebes.[2]

Wir gelangen also rein aus dem Studium der Notation zu dem nicht überraschenden Schluß, daß die Lutinisten ihren Weltruf nicht nur der Lieblichkeit des Lautenklanges an sich, sondern auch der Fähigkeit im Legatospiel verdankten (»taner con limpieza« nannten es die Spanier). Wenigstens in den Zeiten, in welchen sich, wie wir später sehen werden, das Lautenspiel auf die Wiedergabe von nur 3stimmigen Sätzen beschränkte, war das Verbinden der Töne zu den beabsichtigten Melodiefolgen und das Trennen einer Melodie von der anderen durch die Mittel der Rhythmik zweifellos die Absicht des Künstler-Lutinisten. Freilich, sobald der Lutinist, dem allgemeinen Zuge der Zeit folgend, anfing, der Koloratur ein größeres Feld einzuräumen, verschwanden unter ihr die kontrapunktlichen Melodien mehr oder weniger, indem die Finger

---

1) Harmonie universelle (Livre II des Instruments), p. 82.

2) Die Bemerkung M. **Brenet**'s Riv. mus. 98, No. 4, «Les luthistes de toutes les écoles empruntaient à la notation musicale ordinaire les signes indicatifs de la valeur des sons, sans chercher le moyen de distinguer le mouvement ou le rhythme individuel des parties contrepointiques», vermag ich nicht zu unterschreiben, wenigstens nicht für die in Rede stehende Zeit.

außer stande waren, ihrer Führung gerecht zu werden. Wir werden weiter unten darauf zurückkommen.

Wir wenden uns nunmehr zu der romanischen Tabulatur. Denkmäler der romanischen Tabulatur lagen mir bisher nur in den Drucken Petrucci's und Attaingnant's vor, sowie in einer mir von Herrn Dr. Johannes Wolf in Berlin gütigst zur Verfügung gestellten Abschrift eines Lautendruckes aus der Bibliothek des R. Istituto musicale zu Florenz.[1])

Zum besseren Verständnis des Folgenden muß ich auf die romanische Notation etwas näher eingehen. Italiener, Spanier notierten auf 6 Linien, Franzosen aber damals noch auf nur 5. Bei ersteren beiden Nationen lag, im Gegensatz zu der letzteren, der tiefste Chor oben. Jene notierten mit Zahlen, die sie auf die Linien schrieben; diese mit Buchstaben. Die Zahlen (Buchstaben) entsprachen den Bünden. Bei den Italienern und Spaniern bedeutete o (zero) die leere Saite, die Zahlen von 1 an die folgenden Halbtöne.

Die Logik dieser einfachen Notation ist einleuchtend — namentlich, wenn man sie der deutschen gegenüberstellt. Die Zahlen 1—4 entsprechen den 4 verfügbaren Fingern in der ersten Lage, die viel gebraucht wird. Die Zahlen 0—4 spielen in den Tabulaturen eine große Rolle; demnächst 5 als Unison der nächst höheren leeren Saite. Ferner steht auch in der Zahlen-Notation jeder Bund (Ton, Intervall) zur leeren Saite in einem auf jedem Chor gleich bleibenden Verhältnis, und ebenso die Bünde unter sich: so zwar, daß der erste Halbton jedes Chors immer 1 heißt, die große Terz immer 4, die Quart immer 5 u. s. w.; und die Unisone liegen 5 Zahlen aus einander, nur zwischen Mezzana und Sottana 4. Auch prägt es sich scharf der Anschauung ein, daß die Ganztöne auf die leere Saite bezogen in geraden Zahlen, auf den ersten Bund bezogen in ungeraden Zahlen ausgedrückt sind.

Macht man sich völlig von der modernen Notations-Anschauung frei und stellt sich auf den Standpunkt der romanischen Lautenspieler, so fällt es nicht schwer, diese ihre Notationsweise als durchaus rationell und praktisch zu bezeichnen. Dieselbe war jedoch, und das ist hier besonders wesentlich, nur eine nach Chören, nicht nach Stimmen geordnete. Diese 6 Linien sind eben nur Bilder der 6 Chöre, und die Melodie einer Stimme bewegt sich von einer Linie auf die andere, gleichwie von einem Chor auf den anderen. So können wir zwar unter einander stehende Zahlen als akkordische Verbindungen erkennen, aber die melodische Führung ergiebt sich aus der Notation selbst eigentlich nur negativ dadurch, daß zwei auf einer Linie neben einander stehende Tonzeichen niemals einen Zusammenklang bedeuten können, da sie einander direkt aufheben.

---

1) Zeitschrift der IMG., Jahrgang I, Heft 1.

So ist also:

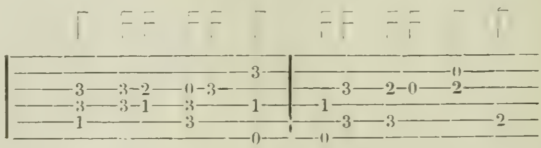


und nicht:

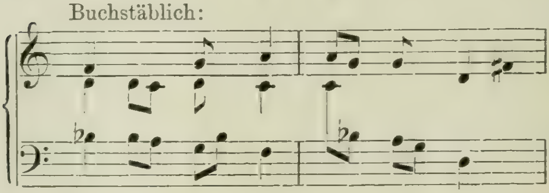


Sieht man jedoch genauer zu, so helfen die einfachen Verhältnisse der Melodik und der vorherrschenden Diatonik dazu, die einzeln umherspringenden Tonzeichen in ihr richtiges Verhältnis zu den oben überstehenden Mensurzeichen zu bringen, allerdings, wie mir scheint, mit mehr Mühe, als bei der deutschen Tabulatur, welche in dieser Hinsicht musikalischer genannt werden könnte.

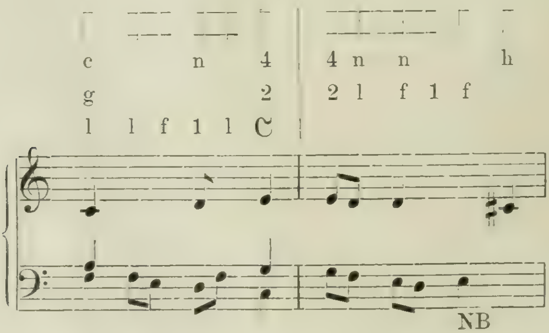
Wählen wir zum Vergleich ein Beispiel aus Petrucci libro I[1]: »Vostre a Jamays« (Ghiselin), gesetzt von Spinacino.



Buchstäblich:



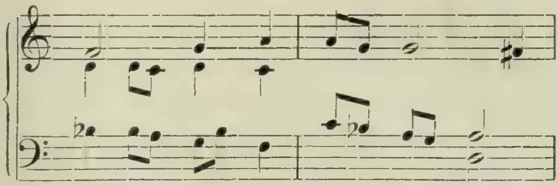
Neusiedler setzt diese Stelle wie folgt:



NB. Neusiedler läßt hier das große a aus, wahrscheinlich aus Versehen, da es als leere Saite leicht zu spielen ist.

1) Intabulatura de Lauto, Petrucci 1507.

Setzt man beide Vergleichsstellen richtig aus, so ergeben sie ein und dasselbe:



Bemerken möchte ich dabei, daß man Spinacino's Tabulatur im 1. Takt nicht etwa so aussetzen dürfte:



denn o und 3, auf demselben Chor gegriffen, schließen sich gegenseitig aus, können also nur nacheinander klingen. Technisch ist das Beispiel, so wie ausgesetzt, ohne weiteres ausführbar. Das Greifen von drei benachbarten Zeichen auf einem Bund (wie bei NB.) ist nichts Ungewöhnliches. Es entspricht dem Überlegen.

Ich ziehe das Endergebnis dieses Abschnitts in folgenden Sätzen:

1) Die Lauten-Tabulatur jener Periode giebt uns ein annähernd genaues Bild der Stimmbewegung (rhythmischen Bewertung der einzelnen Stimmen).

2) Eine buchstäbliche Übertragung in moderne Noten hat für unser Verständnis den Vorzug, daß sie Griffzeichen durch Tonzeichen ersetzt. Die Mensurzeichen werden jedoch nur formal genau wiedergegeben.

3) Erst wenn man der erweiterten Bedeutung der Mensurzeichen für die Führung verschiedener Stimmen Rechnung trägt, gelangt man von der philologischen Wiedergabe zur musikalischen; man erhält dann das Bild des musikalischen Inhalts, auf den es in erster Linie ankommt.

4) Freilich verliert dann die Übertragung an formaler Genauigkeit. Letztere ist in vollem Umfange nur durch eine Facsimilierung zu erreichen.

5) An vielen Stellen bleibt es zweifelhaft, wie die rhythmische Bewertung aufzufassen sei. Der eine wird ein Viertel setzen, wo der andere ein Achtel oder eine halbe Note für geboten erachtet. Im Grunde ist dies nebensächlich und ein Streit hierüber kaum zu schlichten,

namentlich auch deshalb, weil die Autoren jener Zeit noch keine Zeichen für »Dämpfen« anwenden,[1] während das Abdämpfen von Tönen damals doch ebenso notwendig war wie heute. Immer aber wird man im Auge behalten müssen, daß das innere Hören eine wichtige Ergänzung bietet zu der rein physiologischen Perzeption des relativ schnell abklingenden Tones; und ferner, daß schon damals in der Lauten-Praxis der Künstler die rhythmischen Werte ganz anders behandelt haben wird, als der weniger geübte Spieler. Ebenso wie heute unterschied sich damals jener von diesem durch die größere Fähigkeit, die Töne verschiedener Stimmen zu Tonfolgen zu verbinden durch das, was man Legato-Spiel nennt. Freilich bleibt es für den der Lauten-Technik nicht Mächtigen in vielen Fällen schwer zu beurteilen, wieviel ein vollendeter Künstler darin leisten konnte, und es erübrigt daher nur, bei sorgfältiger Prüfung des einzelnen Falles den höchsten Maßstab anzulegen.

6) Die vorgeschlagene Methode der Übertragung wird für die Beurteilung des musikalischen Inhalts, namentlich polyrhythmischer Gebilde, eine relativ sichere Grundlage bieten.

7) Wer Lauten-Musik auf der Laute spielen will, muß die Original-Tabulatur benutzen. Den vollen Eindruck der beabsichtigten Klangwirkung wird er nur dann erreichen, wenn er seine Laute entsprechend mit verdoppelten Chören versieht.

Bünde, Chöre, Stimmung[2].

Diese drei Dinge sind, als von einander abhängig, gemeinsam zu betrachten. Im 16. Jahrhundert betrug die Anzahl der Bünde meist nicht mehr als 7—8. Virdung sagt: »gemainlich siben«; Gerle: 7 Bünde, »etliche acht«; Neusiedler, Ochsenkhun, Judenkunig haben 8 auf dem Kragen verzeichnet. Agricola verzeichnet 7 Bünde, berechnet jedoch in seiner Intervall-Abmessung 8. Die Lauten-Komponisten der Petrucci-Tabulaturen sprechen sich, soweit mir bekannt, nicht darüber aus. In der »Tres breve et familiere introduction« der Sammlung von Attaingnant[3] sind bestimmt 8 Bünde aufgeführt; jedoch ist noch Folgendes hinzugefügt: »Et aulcune foys on faict la .ix. (also den 9. Bund) sur le commencement de la table du lutz«. Diese letztere Bemerkung ist durchaus wesentlich, wie wir sehen werden.

---

1) Vgl. O. Fleischer, Denis Gaultier, a. a. O.

2) Unter »Stimmung« ist einmal zu verstehen die relative Stimmung der Chöre unter sich (Quarten- oder Terz-Stimmung); dann die Stimmung in A oder G (absolute Stimmung).

3) Vgl. S. 8, Anm. 4.

4) Über die absolute Höhe dieser Töne nach unserem Kammerton weiter unten.

Man darf aus dem Gebrauch höherer Griffe über den achten Bund hinaus, wie ihn alle Tabulaturen zeigen (Judenkunig bis f^2, Ochsenkhun bis g^2, die Autoren des Petrucci: Spinacino, Joanambrosio sogar bis as^2), nicht ohne weiteres folgern, daß thatsächlich auch 10, 11, 12 Bünde auf der Laute waren. Die Lauten-Abbildungen aus jener Zeit zeigen wohl selten mehr als 7—8 Bünde. Ja selbst die Bilder des Hamilton-Codex[1] haben auf den Lauten kaum über 8 Bünde verzeichnet (also 17. Jahrhundert). Der 8. Bund aber liegt dicht am Corpus. Mehr als 8 Bünde anzubringen, war auch garnicht so sehr nötig, da die höheren Töne meist nur auf der Chanterelle (Canto, Quintsaite) und auch da vorzugsweise in vorübergehender Koloratur (Joanambrosio) gebraucht wurden. Es lag also damals kein rechtes Bedürfnis nach einer größeren Anzahl von Bünden vor. Virdung spricht dies auch ganz klar aus:

Du magst auch außerhalb der bünd noch vil hoher gan, aber do ist kein gewisse regel meer, und sonderlich die quintsayten etc. . . .

Ein fernerer Beweis für die allgemein übliche Beschränkung auf etwa 8 Bünde wird darin zu erblicken sein, daß die Bünde seit dem frühen Mittelalter (arabisch-persische Laute) ziemlich ausnahmslos aus Darmsaiten verfertigt waren, die man um den Hals herumlegte. Dies würde bei 12 Bünden das Verhältnis der Halslänge zur Länge der Saite von 1 : 2 (mindestens) voraussetzen. Dieses Verhältnis ist aber in keiner der Abbildungen des 16. Jahrhunderts, die mir zu Gesicht gekommen, erreicht. Mit einziger Ausnahme des Attaingnant'schen Lautenbuches habe ich feste Bünde auf der Decke nicht gefunden; und in jenem ist nur ein solcher als ausnahmsweise gebräuchlich bezeichnet. Auch war die Anbringung von mehr als 9 Bünden aus technischen Gründen — bei den damaligen Dimensionen der Laute — nicht zweckmäßig. So sagt der Autor des Attaingnant'schen Lautenbuches:

Frustra tamen diuideretur potissimum in hemispherio in quo transcenditur ultra tactum J (d. h. über den achten Bund hinaus).

An sich erscheint die Frage der Bundzahl ziemlich bedeutungslos. Indeß muß ich doch näher auf sie eingehen, weil sie in bedeutsamen Beziehungen zu den Dimensionen der Laute steht, eine Sache, die die Instrumentenkunde angeht. Zu diesem Zweck erscheint es nötig, die geschichtliche Entwickelung des Instruments in kurzen Zügen zu streifen.

Es ist eine bekannte Annahme, daß *die Aloud* oder *L'E'oud* der Araber (Perser) die Stammmutter der abendländischen Laute gewesen ist, die ihrerseits vermutlich wieder aus Indien kam. Man darf im

1) O. Fleischer, Denis Gaultier, a. a. O.

übrigen die Laute mit keinem anderen ähnlichen Instrument verwechseln, wie z. B. mit der Bandura (Colascione), deren Hals das Corpus an Länge um mehr als das dreifache übertrifft. Ebensowenig ist eine moderne Mandoline der Laute irgendwie gleich zu setzen. Letztere hat ihre charakteristischen Merkmale volle eintausend Jahre hindurch beibehalten. Dazu gehören: das stark gewölbte apfelförmige Corpus, ein nicht übermäßig langer Hals, dessen Länge allerdings, namentlich seit dem 17. Jahrhundert, allmählich zugenommen hat, und Bünde aus Schaf-Därmen.

Über das Verhältnis der Halslänge zur Saitenlänge, gemessen vom Sattel bis zum Steg, ist Folgendes zu sagen: In den *Recherches sur la Gamme arabe* von J. P. Land[1]) befindet sich eine Abbildung der arabisch-persischen Laute, gezogen aus einem Manuskript von 1580, in welcher der Lautenhals etwa $1/4$ der Saitenlänge beträgt. Dieses Verhältnis ist aus der Natur der Quartenlaute entstanden, welche der Griffe nur bis zur Höhe der Quarte bedurfte. Ein gleiches Verhältnis zeigte die mittelalterliche Laute der Araber-Perser, soweit wir sie zurück verfolgen können; das ist bis ins 10. Jahrhundert.

Aus den Abhandlungen der *Ichwan es Safà* (Orden der Lautern Brüder)[2]) kennen wir die Größenverhältnisse des Lauten-Corpus wie folgt:

Länge zur Breite $1 : 1/2$
Breite zur Tiefe $1 : 1/2$
Länge zur Tiefe $1 : 1/4$.

In diese Verhältnisse ist aber die Länge des Halses, über die wir leider dort nichts erfahren, nicht eingerechnet. Doch läßt sie sich konstruieren, wenn wir einen anderen Autor derselben Zeit, Al-Farabi[3]), zu Rate ziehen. Er sagt (nach der Übersetzung Land's[4]):

Sur la partie la plus grêle (le col) de l'instrument, et en dessous des cordes, on applique des ligatures, en même nombre que les sections qui déterminent les sons, pour servir d'appui aux cordes. Les ligatures se placent sur la partie de l'instrument opposée à la base ou au mocht (tire-corde) . . . Les ligatures les plus usitées sont au nombre de quatre appliquées aux endroits que les doigts touchent le plus facilement, vers le milieu du col de l'instrument.

Al-Farabi zeigt nun, daß diese Ligaturen (Bünde) den Fingern: Zeigefinger (*sabbāba*), Mittelfinger (*wostā*), Ringfinger (*bincir*), kleinem Finger

1) Leiden 1884.

2) Die Propädeutik der Araber im 10. Jahrhundert, übersetzt von Friedrich Dieterici, Berlin 1865, S. 117.

3) † 950. 4) La gamme arabe.

(*khincir*) entsprechen, und mit Ausnahme der *wostā* in Abständen der diatonisch-ditonischen Skala befestigt sind. War also die leere Saite (*motlaq*) A, so griff der Zeigefinger H, der Ringfinger cis, der kleine d. Die Ligatur der *wostā* wurde je nach der Anschauung der Künstler an verschiedenen Stellen angebracht. Wir übergehen sie zunächst, weil es hier nur darauf ankommt, festzustellen, daß der kleine Finger die Quarte und damit den Einklang mit der nächstfolgenden leeren Saite griff (durchgehende Quarten-Stimmung mit vereinzelten Ausnahmen)[1]).

Diese Bünde nun waren aus Darmsaiten hergestellt, welche um den Hals befestigt wurden[2]). Zwar mögen später — im 14. Jahrhundert z. B. — ausnahmsweise auch feste Bünde vorgekommen sein, wie wenigstens Kiesewetter[3]) behauptet. Aber als der Laute ganz eigentümlich müssen doch Bünde aus Darmsaiten bezeichnet werden, da wir solche immer wieder erwähnt finden, so auch bei der abendländischen Laute bis in das 18. Jahrhundert hinein[4]). Abgesehen von der Leichtigkeit der Herstellung war ein anderes wichtiges Motiv für bewegliche Bünde die Rücksicht auf Erzielung größtmöglicher Tonreinheit. Mersenne[5]) spricht sich darüber wie folgt aus:

«Il vaut beaucoup mieux que les touches soient mobiles, afin de les pouvoir hausser ou baisser tantost d'un costé, et tantost de l'autre pour suppleer aux faussetez, et aux autres defauts qui se rencontrent perpetuellement dans les chordes, dont la moitié d'enbas est souvent differente de celle d'enhaut . . .»

Darmbünde aber können nicht Platz finden auf der Decke des Corpus selbst, wie etwa die ein- oder aufgelegten Bünde (tons) der modernen Guitarre. Und damit haben wir einen Anhalt erhalten über die relative Halslänge auch der ältesten uns bekannten Laute, der L'E'oud, indem sie mindestens 1/4 der Saitenlänge betragen mußte. Da andererseits kein Grund vorlag, den Hals erheblich länger zu machen, so erscheint der Schluß gerechtfertigt, daß die Halslänge nicht viel über 1/4 der Saitenlänge betragen habe.

Eine davon wesentlich abweichende Angabe finden wir jedoch in La Borde[6]), die ich wörtlich anführen will:

Cet instrument n'a ordinairement que quatre touches ou ligatures vers le ôunk au bout du chevillier. Il n'en a point absolument en montant vers le mouschth, ou chevalet.

On place dans l'intervalle, qui avoisine le chevillier, la ligature du sabbabé

---

1) Vergl. auch O. Fleischer, Referat über die *Recherches* von Land, Vierteljahrsschrift f. Musikw., Jahrg. 1886.

2) Land, a. a. O., S. 24. 3) Die Musik der Araber, Leipzig 1842, S. 21.

4) Baron a. a. O. 5) Harmonie univers., Instruments II, S. 52.

6) Essai sur la Musique, T. I, S. 193.

(doigt index), un peu plus loin celle du vasti (doigt du milieu), à la moitié de la distance ordinaire celle du binsir (doigt annullaire), et enfin, tirant toujours vers le chevalet, celle du khinsir (doigt auriculaire). Il est bon observer que tous les intervalles forment à-peu-pres un ton, excepté celui du binsir qui n'a qu'un demi-ton.

Setzen wir also die leere Saite gleich A, so geben die Bünde H, Cis, d, e: d. i. eine regelrechte Dur-Tonleiter im Umfange einer Quinte. Zu bemerken ist auch hier, daß nur der Hals Ligaturen hatte, nicht etwa auch das Corpus. Bezüglich der beschriebenen Abstände aber dürften doch starke Zweifel aufsteigen.

Erstens schöpft La Borde aus zweiter Quelle (Pigeon de S. Paterne) und nennt nicht die Urschrift, der die Stelle entnommen ist. Ferner: selbst wenn diese Urschrift wirklich der von La Borde an verschiedenen Orten angezogene *Traité des frères Sophis* oder auch *Ressai akhuan el Safa* sein soll, so wäre dieser Traité, den man mit den Abhandlungen der *Lautern Brüder* wohl identisch halten kann, falsch citiert. Denn dieser letztere Traktat giebt die Abmessungen der Bünde wie folgt an:

1) Zeigefinger $8/9$
2) Mittelfinger $27/32$
3) Ringfinger $64/81$
4) Kleiner Finger $3/4$

} also 1, 2, 3 in pythagoräischen Verhältnissen, im Umfang von nur einer Quarte.

Endlich wird man sich ohne Mühe überzeugen können, daß angesichts der Durchschnittslänge der Saite der La Borde'sche Fingersatz — bei einigermaßen bequemer und konstanter Handhaltung — kaum ausführbar sein würde. Vermutlich also ist La Borde oder seinem Gewährsmann ein Irrtum untergelaufen.

Die abendländische Laute des 16. Jahrhunderts, welche chromatisch angeordnete Bünde aufweist, hat auf ihrem 5. Bunde die Quart, dem 7. die Quint, einem eventuellen 8. die kleine Sext. Setzen wir zunächst — was später als berechtigt zu erweisen sein wird — die Saitenlänge der Laute des 10. Jahrhunderts und die der europäischen des 16. Jahrhunderts als durchschnittlich gleich voraus, so folgt, daß der Hals der letzteren etwas gewachsen ist, nämlich auf $1/3$ der Saitenlänge gegen $1/4$ bei der arabischen Laute. Die Form des Halses wie des Corpus ist im Laufe der Zeit etwas schlanker geworden, die Halswurzel stärker markiert, wie dies zum Beispiel die Lauten-Bilder in Virdung's »Musica getutscht«[1]) zeigen.

1) Freilich darf man sich auf solche Abbildungen aus jener Zeit nicht unbedingt verlassen. Weder Virdung noch Agricola zeichnen Lautenbilder mit absolut

Nicht aber dürfte aus dem Umstande, daß die arabische Laute nur 3 oder 4, die europäische des 16. Jahrhunderts dagegen 7 oder 8 Bünde gehabt hat, auf ein entsprechendes Wachsen des Lautenhalses und damit auf eine Vertiefung um etwa eine Quarte geschlossen werden. Die drei diatonischen Bünde Al Farabi's und der *Lautern Brüder* entsprechen nicht den vier ersten Bünden der Laute eines Virdung und eines Spinacino etc., sondern vielmehr ihrem 2., 4. und 5. Bunde (Quarte).

Die arabisch-persische Laute hatte übrigens schon im 13. und 14. Jahrhundert 7 Bünde (8 mit dem Motlaq), was kurz zu erläutern sein wird.

Jene bisher übergangene »Wosta« war ein Erzeugnis des Umhertastens auf akustischem Gebiet in Folge des Dualismus der großen und kleinen Terz und fand lange keine feste Stelle. Je nach Mode und Willkür wurde sie bald hier, bald da angebracht, und dies hatte wieder Rückwirkung auf eine andere Ligatur, die zu ihr im diatonisch-ditonischen Verhältnis stand. Ich verweise hierfür auf die entsprechenden Ausführungen Land's, welcher an der Hand Al Farabi's den verschiedenen Wosta als »Nachbarin der Wosta«, oder »Wosta der Perser«, oder als »Wosta des Zalzal« (neutrale Terz), oder als »Nachbarin der Sabbaba«, oder als »Nachbarin der Sabbaba der Perser«, oder noch an einer anderen sechsten Stelle ihre Plätze anweist, abgesehen von noch anderen Abweichungen, die hier nicht in Frage kommen. Diese 6 Wosta-Ligaturen ergeben (nach Al Farabi) zusammen mit dem Motlaq (leere Saite) und den drei diatonischen Ligaturen 10 verschiedene Töne des Saitenchors. Gebrauchte man auch nicht alle Arten der Wosta auf einmal, so waren doch jedenfalls zur Bildung der Halbtöne bezw. kleinen Terz 2 Wosta unentbehrlich, sodaß der Hals mindestens 5 Bünde bis einschließlich Quart enthielt. Sicher aber hatte die arabisch-persische Laute des 13./14. Jahrhunderts 7 Bünde bis zur Quart oder 8 Töne mit dem Motlaq, nach den Angaben der betreffenden Theoretiker (Çafio'ddin, Mahmoud de Chiraz, Abdo'lgadir, Ibnol Wefa). In dieser Zeit machte man nämlich der Willkür ein Ende, indem man, unter berichtigender Benutzung der früheren Intervalle, das vollkommene ditonische System mit 17 Stufen festlegte, welches die Bünde ein für alle mal wie folgt auseinander hielt:

---

richtigen Verhältnissen. Und doch war es so einfach, das Längenverhältnis des Halses zur Saite genau wiederzugeben, wenn man sich gegenwärtig hielt, daß der 7. Bund auf $2/3$ Saitenlänge liegen muß. Bei jenen Autoren, wie in den Bildern des Hamilton-Codex sind die Hälse zu lang gezeichnet. Praetorius ist darin genauer, auch das Lautenbild Ochsenkhun's zeigt richtige Verhältnisse.

1) Absolute Tonhöhe beliebig angenommen.

Bund:			Intervall
Motlaq	1.	C[1]	
			Limma
1	2.	Des	
			Limma
2	3.	D	
			Komma[1]
3	4.	D^d	
			Limma
4	5.	Es	
			Limma
5	6.	E	
			Komma
6	7.	E^d	
			Limma[2].
7	8.	F	

Man sieht ohne weiteres, daß die durch ein Komma getrennten Ligaturen verhältnismäßig eng an einander liegen müssen und desto enger, je weiter dem Saitenhalter (Steg) zu. Da die Apotome etwa 5, das Limma etwa 4 Teile, das Komma etwa 1 Teil des Ganztons beträgt, so ist bei einer Laute von z. B. 66 cm Saitenlänge[3]) zwischen den Bünden 4 und 7 ein Zwischenraum von nicht ganz 10 cm, was für das Komma etwa 1 1/9 cm ergeben würde. Vergegenwärtigt man sich nun, daß die Saite nicht auf dem Bunde selbst niedergedrückt werden darf, sondern zwischen den Bünden[4]), so wird man berechnen können, daß das angegebene Maß von 1 1/9 cm gerade eben ausreichend ist, um einen Ganzton (z. B. D^d) sicher und sauber zu greifen. Jedenfalls wird dies immer illusorischer bei noch geringerer Saitenlänge.

Somit scheint erwiesen:

1. Daß die Zahl der Bünde nicht unbedingt einen Rückschluß auf die Dimensionen der Laute zuläßt;

2. Daß die Länge des Lauten-Corpus oder besser die Saitenlänge vom 10. bis zum 16. Jahrhundert sich nicht wesentlich verschoben hat;

3. Daß aus der Differenz von 4 Bünden (frühe arabische Laute) und 8 Bünden (abendländische Laute des 16. Jahrhunderts) zwar auf eine geringe Verlängerung des Halses, nicht aber etwa auf eine Vertiefung der Gesamtstimmung um eine Quarte gefolgert werden darf.

Vom Ende des 16. Jahrhunderts an kommt ein Bund nach dem anderen hinzu. Im 18. waren nach Baron 12 Darmbünde üblich, deren letzter also auf der Stelle 1 : 2 zu sitzen kam (Oktave der leeren Saite). Auch das Corpus wird wohl eine gewisse Verlängerung erfahren haben; indeß darf man sich dieselbe nicht allzu bedeutend vorstellen, wenn man

1) D = etwa dem kleinen Ganzton 9 : 10, D^d = Ditonischer Ganzton 8 : 9.

2) Es ist auffallend, daß Kiesewetter in seiner hervorragenden Abhandlung über die Musik der Araber dieses Verhältnis nicht klargelegt hat, da er es doch bloß auszurechnen brauchte. Im übrigen vergl. auch Land, »Tonschriftenversuche«, Vierteljahrsschr. f. Musikw., 1886, S. 347.

3) Siehe Radecke, a. a. O., S. 313.

4) Vergl. auch Gerle, der das ausdrücklich vorschreibt.

der Angabe Baron's Glauben schenkt, daß die anfangs des 15. Jahrhunderts verfertigten Lauten die Form derjenigen des 18. Jahrhunderts gehabt haben sollen. Auch hatte die Größe des Corpus eine natürliche Grenze, aus Gründen der bequemen Handhabung[1]).

Mit den Bünden stehen in Wechselbeziehung Chöre und Stimmung (relative). Im Anfang des 16. Jahrhunderts hatten die Lauten meist 6 Chöre. Jedoch waren daneben 5- und 7chörige in Gebrauch. Wenigstens sagt Virdung:

Etliche lutinisten dye spylen auff neun saytten dye haben nur fünff Köre Ettliche spylen auff aylff saytten dye haben sex Köre Ettlich spylen auff dreytzehn saytten oder furtzehen unnd dye haben siben Kore Auß den magst du dir selb für nemen was du wilt So hab ich firerlay tabulatur in dem großen buch[2]) der magst du dir auch eine auß in allen fürnemen/ welche dir gefellet . . .

Da Virdung von viererlei Tabulaturen redet, so muß man wohl annehmen, daß die vierte sich auf die 4chörige Laute bezieht, denn 8 Chöre gab es damals anscheinend noch nicht. Virdung rät dem Schüler zu einer 11saitigen (6chörigen Laute).

Uff neiin saytten zu lernen bedunkt mich zu wenig dreytzehn und fiertzehen haben nit alle lautten Darumb rott ich dir du nemest an eyn lautte von aynleff saytten die findet man schier allenthalben zu der will dir eyn tabulatur fürgeben/ welche die aller gemaynst und kanntlichst ist.

Dies Durcheinander von verschiedenchörigen Lauten und entsprechenden Tabulaturen, von denen letzteren man heut durch die Drucke fast nur die 6chörige kennt, kennzeichnet offenbar einen Zustand des Unfertigen, einen Übergangsprozeß.

Die 5chörige Laute hatte im wesentlichen dieselbe Tabulatur wie die 6chörige. Nur daß bei letzterer die Bezeichnung für den sechsten Chor hinzutrat. Bei der romanischen Laute geschah das sehr einfach — es wurde eben nur eine 6. Linie gezogen. Die Franzosen thaten nicht einmal das — sie notierten den tiefsten Chor unter den Linien. Bezüglich der deutschen Tabulatur sagt uns Virdung, daß Paumann die Tabulatur der 5chörigen Laute eingerichtet hat, indem er das Alphabet auf 7 Bünde schrieb und, als es zu Ende war, mit »duplierten« Buchstaben von neuem angefangen habe.

Daraus mag ich verstan das er nit mer dann neiin saytten uff d' lautten hatt gehabt. Aber hernach sindt etlich andere kümmen Der ich eyns tails d' ersten anfenger von hören sagen gesehen hab (!) die eben auch die selb tabulatur also gebraucht Wie er sye fürgegeben hatt Unnd noch zwo saitten

1) O. Fleischer, Denis Gaultier, S. 39.

2) Meines Wissens nicht erschienen oder nicht überliefert.

das ist den sexten kor dar zu gethon unnd die selben buchstaben des sexten Kors der ietzundt der erst oder der groß prummer genant ist/ Den haben sye eben mit denselben buchstaben/ Als die sind des mittlern prummers bezaichnet . . . (nämlich mit Versalien).

Eine aus dieser Notiz hervorgehende Annahme ist die, daß 5 Chöre bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, 6 Chöre etwa von dieser Zeit an gebräuchlich waren. Doch so allgemein gesagt dürfte das anfechtbar sein. Schon im 13. Jahrhundert gab es im Abendland 6saitige oder -chörige Lauten[1]). Auch scheint der Wortlaut Virdung's mehr auf die Tabulatur hinzuweisen, bezüglich deren eine Veränderung (Hinzufügung eines 6. Chors) stattfand, als etwa darauf, daß dieser 6. Chor thatsächlich erst kurz vor seiner Zeit auf die Laute gekommen sei.

Man kann den Entwicklungsprozeß der europäischen Laute aus ihrer Stammmutter, der arabisch-persischen, auch bezüglich der Chöre verfolgen, wobei es allerdings dunkel bleibt, zu welcher Zeit die im 16. Jahrhundert allgemein giltige Sechs-Chörigkeit wirklich eingetreten ist. Immerhin wird eine solche Betrachtung auch in anderer Hinsicht nicht unwesentlich sein. Da es sich aber um absolute Tonhöhen hierbei handelt, müssen wir zunächst wenigstens den Versuch machen, festzustellen, wie das G oder A der Lautenstimmung des 16. Jahrhunderts zu verstehen ist.

Andeutungen über absolute Tonhöhen finden wir meines Wissens erst bei Praetorius (Syntagma II, S. 23 u. ff.). Derselbe legt seinen vergleichenden Tabellen über den Umfang der Instrumente den damals üblichen Kammerton zu Grunde. Letzterer entsprach nach den Berechnungen von Ellis[2]) einem a′ von 567 Schwingungen, woraus zu folgern wäre, daß alle Tonhöhen-Angaben des Praetorius, auf unseren modernen Kammerton bezogen, etwa um vier Halbtöne erhöht gelesen werden müssen, will man nicht zu ganz falschen Schlüssen bezüglich des Tonumfangs jener Instrumente kommen.

Bezüglich der Laute würde diese Berichtigung auf ganz unerwartete Tonhöhen führen. Praetorius giebt dieselbe von G ausgehend an; und deshalb müßten wir nach Ellis' Berechnung annehmen, daß der tiefste Chor auf H, und dementsprechend die Quintsaite auf h¹ (nach unserem modernen Kammerton) gezogen worden sei.

Ziemlich übereinstimmend zogen aber die Lutinisten die Lauten-Chöre so auf, daß sie von der Quintsaite begannen, die sie so hoch spannten, als sie es litt. Ich habe nun vor einiger Zeit mit Beihilfe eines Sachverständigen (Instrumentenmachers) Spannungsversuche mit den besten

1) M. Brenet, Notes sur l'histoire du luth en France. Riv. mus., 1898.
2) A. J. Ellis, On the history of musical pitch.

sächsischen[1]) Saiten (gebleichten und ungebleichten) angestellt, welche mir als besonders haltbar empfohlen waren. Dieselben wurden auf eine Laute von 66,5 cm Saitenlänge[2]) — unter den günstigsten Bedingungen — aufgespannt und ergaben folgende Zerreißungsgrenzen:

	Stärke:	Es rissen:	
	0,55	1 bei f^1	1 bei fis^1
	56	1 » g^1	1 » fis^1
	57	2 » g^1	
	58	2 » g^1	
	60	2 » f^1	
	$60\frac{1}{2}$	2 » fis^1	
	63	1 » f^1	1 » fis^1
Banjo-Saiten	40	1 » g^1	
Banjo-Saiten	43	1 » gis^1	
Banjo-Saiten	45	1 » gis^1	1 » g^1
Banjo-Saiten	46	1 » gis^1	
Banjo-Saiten	47	1 » fis^1.	

Die Durchschnitts-Reißgrenze werden wir also für obige Versuche bei g^1 annehmen dürfen. Folglich ist als Spannungsgrenze fis^1 zu betrachten; bei etwas stärkeren Seiten (nicht Banjo-Saiten) etwa f^1. Entweder muß man nun annehmen, daß die früheren Saiten haltbarer waren, und zwar um so viel, daß sie die modernen Saiten um eine Quarte übertrafen, — oder aber Praetorius ist ein Irrtum unterlaufen. — Meines Wissens ist eine Statistik darüber, ob die Saiten-Fabrikation seit dem 16. Jahrhundert vorgeschritten oder zurückgegangen ist, noch nicht vorhanden. Wie dem auch sei: auffallend bleibt die Differenz einer Quarte und fordert zur Kritik heraus.

Mersenne giebt in seiner »Harmonie universelle« zahlreiche Einzelheiten über Beschaffenheit und Fabrikation der Saiten. Unter anderem spricht er auch aus (Instruments III, S. 126), das Gewicht der »chanterelle« sei so klein, daß man Mühe habe, die Gewichtsunterschiede zu bemerken. Auf Seite 129 finden sich genaue Zahlen über die Zerreißungsgrenzen der Chanterelle, leider aber keine absoluten Tonhöhen, sodaß uns die Vergleichs-Grundlage fehlt. Ich neige mich der Annahme zu, daß diese Zerreißungsgrenzen sich im Laufe der Jahrhunderte nicht wesentlich verschoben haben werden, doch wird es nötig sein, diese Annahme als einigermaßen berechtigt zu erweisen.

---

1) Im 16. und 17. Jahrhundert waren, allerdings römische Saiten bevorzugt.

2) Ungefähre Durchschnittslänge einer gewöhnlichen Laute; Saitenlänge etwa 1 Bund geringer als die der modernen Guitarre.

Praetorius[1] (Anfang 17. Jahrh.) erwähnt, daß der Chorton früher »bei den Alten« um einen Ton niedriger gewesen sei. Er eifert gegen die von Anderen beabsichtigte Steigerung um noch einen Halbton, die die Saiten der Instrumente nicht aushielten. Denn schon in der gebräuchlichen Stimmung müßten sie um einen Ton tiefer gestimmt werden, und die Instrumentisten müßten, was ihnen recht beschwerlich sei, um eine Sekunde transponieren.

Etwas ganz Ähnliches sagt Baron[2] (1727), zu dessen Zeit die Chanterelle der Laute in f¹ stand, in einer Polemik gegen Mattheson:

Das Vorurtheil heut zu Tage, welches gäng und gebe ist, nämlich, daß eine Laute so viel Saiten als ein Pferd Futter haben müßte, kommt aus den ältesten Zeiten von seiner ersten Stimmung her, und habe ich oben gewiesen, daß, nachdem man die erste Chanterelle dazu gethan, sie g (= g¹) im Chor Thon gestanden. Nachdem aber da die musicalischen Schau und Singspiele aufgekommen, man den Cammer Thon erfunden, damit dem künstlichen Sänger seine Brust und Kehle, dem Instrumentisten aber seine Saiten menagiert würden: so hat man auch der Lauten eine gantz andere Stimmung gegeben, daß nun die Chanterelle, welche sonst die meiste Verdrüßlichkeit gemacht, im Cammer Thon F stehet, so daß man sogar Exempel aufführen kann, wie eine Romanische Saite öfters vier Wochen gehalten.

Beide Citate scheinen mir genau dasselbe sagen zu wollen: nämlich, daß die Chanterelle eben nur bis zu einer ziemlich genau bestimmbaren Höhe gezogen werden konnte. Allerdings könnte man aus Baron folgern, die »Chanterelle« habe etwa Anfang 16. Jahrhunderts einen Ton höher gestanden, als Anfang 17. Jahrhunderts, wo der Kammerton sie entsprechend zurückschraubte. Indes scheint es mir doch, als ob sich diese Angaben hinsichtlich der Laute auf besondere Verhältnisse beziehen, nämlich auf das Zusammenspiel mit anderen Instrumenten im Orchester, als Begleit- und Generalbaß-Instrument. Anfangs 16. Jahrhunderts spricht kein Lauten-Autor von einem Chor- oder Kammerton, nach welchem die Laute zu stimmen sei. Zwar gab es eine A- und eine G-Stimmung der Laute, worüber weiter unten noch näher berichtet werden wird; doch scheint mir dies nur eine äußerliche Benennung der Chöre gewesen zu sein, die je nach der betreffenden Gegend (Stimmung der Orgel und anderer Instrumente) verschieden war. Denn die thatsächliche Stimmung der Laute als Einzelinstrument richtete sich doch in der großen Mehrzahl der Fälle nach der Spannungshöhe der Quintsaite, die man — abgesehen von kleineren Differenzen — als überall gleich setzen darf.

1) Syntagma II, S. 15; Eitner, S. 16 ff. 2) A. a. O.

Als aber die Laute im Laufe des 16. Jahrhunderts immer mehr Orchester-Instrument wurde, mußte sie ihre Stimmung denen der anderen Instrumente mit fester Stimmung anpassen. Je höher nun die Stimmung getrieben wurde, um so mehr näherte sich die Quint-Saite ihrer Zerreißungsgrenze, und es war für die Lutinisten eine Reform, als man einen um einen ganzen Ton niedrigeren Kammerton einführte. Durch diesen wurde nämlich die Quintsaite vermutlich in die alte Höhe zurückgebracht, welche dem natürlichen Spannungsmaß entsprach.

Auf diese Weise wird man zu dem Resultat kommen, daß einerseits die F-Stimmung der Chanterelle Baron's als deren natürliches Spannungsmaß unserem modernen f^1 entspricht, und daß andererseits die Stimmung der Laute in der Zeit, die wir hier behandeln, ebenfalls die (ungefähre) absolute Tonhöhe f^1 gehabt haben wird (höchstens aber fis^1).

Erwähnen möchte ich noch, daß die moderne Guitarre, welche um einen Halbton — so nennen es meines Wissens die Instrumentenmacher — länger ist als die Laute, in E steht, d. h. genau einen halben Ton tiefer als die Lauten-Stimmung Baron's.

Setzen wir demnach als absolute Tonhöhe für das A der Laute Judenkunig's, Spinacino's, Gerle's, Joanambrosio's, Neusiedler's, Ochsenkhun's etc., oder für das G Agricola's und der Franzosen unser F ein, so hatte diese Laute folgende (natürlich ungefähre) absolute Stimmung:

F B es g c^1 f^1,

also die 5chörige Laute von Paumann, nach der Angabe Virdung's:

B es g c^1 f^1.

Verfolgen wir nunmehr die Entwicklung der Chörigkeit rückwärts: Auch die arabische Laute hatte nach Land[1] schon zu Lebzeiten Al Farabi's Darmsaiten, nachdem sie früher mit Saiten aus Seide bezogen gewesen. Sie unterschied sich von ihrer europäischen Tochter bekanntlich durch ihre prinzipielle Quarten-Stimmung im Gegensatz zu der Quart-Terz-Quart-Stimmung der letzteren.

Al Farabi, ein ebenso bedeutender Denker wie praktischer Musiker, fand die Laute mit 4 Saiten vor, deren tiefste »Bam«, deren höchste »Zir« hieß. Seiner gräcisierenden Neigung genügte sie deshalb nicht, weil ihr zur Darstellung der griechischen Doppeloktave 2 Töne des Tetrachordon hyperbolaeon fehlten. Er fügte daher angeblich eine fünfte

---

1) A. a. O.

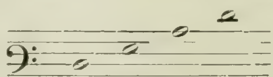
Saite »Hhadd« in der Höhe hinzu. Auf diese Weise erreichte er folgende Skala[1]):

Saite	Ton		Tetrachord	
Bam	A	Proslamb.		
	H	Diazeukt. Ton		
	cis		Tetrachord Hypaton	(Phrygisch)
	d			
Mithlath	e			
	fis		Meson	(desgl.)
	g			
Mathna	a	Mese Diazeukt. Ton		
	h			
	c^1		Diezeugmenon	(Dorisch)
Zir	d^1			
	e^1			
	f^1		Hyperbolaeon	(desgl.)
Hhadd	g^1			
	a^1			
	b^1			

Wie aber stand es mit der absoluten Tonhöhe dieser Laute?

Al Farabi geht theoretisch vom Proslambanomenos aus (als für ihn feststehenden Begriff eines relativ tiefsten Tones) und baut sich unter Hinzufügung einer Saite auf der vorhandenen Laute die Doppeloktave der Griechen auf. In Praxi aber muß dies doch etwas anders geschehen sein. Bei der 4chörigen Laute wurde, wie wir aus den Abhandlungen der *Lautern Brüder* wissen, die Zir so hoch gezogen, wie es ging, ohne daß sie riß[2]). Darnach wurden die anderen tieferen Saiten in Quarten gestimmt. Die Diskantsaite konnte nicht höher erklingen, als ihre Spannhöhe es erlaubte. Daher kann die Zir der 4chörigen Laute nicht gut tiefer geklungen haben, als nachher die Hhadd der 5chörigen.

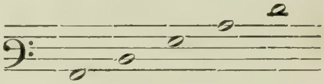
Nehmen wir das Resultat der beschriebenen Spannungsversuche auch für jene frühere Zeit als zutreffend an, so wird die 4chörige Laute im Prinzip folgende absolute Stimmung gehabt haben:



1 Eine Skala, die sich allerdings von dem griechischen großen System wesentlich dadurch unterscheidet, daß die Tetrachorde der unteren Oktave phrygisch sind.

2 Genau so wie im 16. Jahrhundert. Nur zwei Ausnahmen sind mir bekannt: Judenkunig und der Verfasser der »Tres breve et familière instruction« Attaingnant lehren das Stimmen von dem tiefsten Chor aus; woraus nebenbei zu schließen sein dürfte, daß schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts Stimm-Instrumente (Pfeifen etc.) im Gebrauch gewesen sein müssen.

und die 5chörige, obgleich sie scheinbar eine Saite in der Höhe ansetzte:



Daß die Hhadd des Al Farabi nicht eine Quarte höher stand, dürfte auch daraus zu folgern sein, daß der arabische Lautenklang offenbar der männlichen Stimme, nicht aber der weiblichen angepaßt war. Denn immer hören wir von Männern als Sängern, wohl niemals von Frauen. Und der Gesang stand dem Araber (Perser) in der Musik an allererster Stelle[1]). Der Umfang A bis a^1 (auf der Hhadd) entsprach ziemlich genau dem Umfang der männlichen Stimme; nur etwas fehlte an der Tiefe.

Wie Land bemerkt, korrespondieren nun Bam und Zir mit Bordone und Sottana der italienischen Laute. Denn Bam und Zir bedeuten nichts anderes als schwere und untere Saite[2]); sie waren, wie er weiter ausführt, sehr wahrscheinlich in der ursprünglichen zweisaitigen Laute in der Oktave gestimmt und blieben in der späteren viersaitigen Laute die Pole, zwischen welche die Mithlath und die Mathna eingeschoben wurden. Freilich erweiterte sich hierbei das Intervall um drei Halbtöne. Dasselbe Verhältnis blieb bei der 5chörigen arabischen Laute. In der 6chörigen romanischen (italienisch-spanischen) finden wir Bordone und Sottana in einem wiederum verengerten Intervall, nämlich in dem der None, während Tenore und Mezzana zur großen Terz zusammengerückt sind.

A	Contrabasso, absolute Tonhöhe vermutlich	F
d	Bordone (ursprünglich Bam)	B
g	Tenore (Mithlath)	es
h	Mezzana (Mathna)	g
e^1	Sottana (Zir)	c^1
a^1	Canto (Hhadd)	f^1

Canto, Sottana, Mezzana sind in Bezug auf absolute Tonhöhe unverändert geblieben; Contrabasso dagegen ist gegen die Bam des Al Farabi um eine große Terz vertieft. Der ganze Umfang hat sich also um ebensoviel erweitert. Aus der 5chörigen Laute ist eine 6chörige geworden, aber vermutlich nicht erst im Laufe des 15. Jahrhunderts, sondern schon früher[3]).

1) »Musik ist Werkzeug des Gesangs« (Abhandlungen der Lautern Brüder).

2) Die Zir lag beim Spielen räumlich unter der Bam; wir erkennen daraus den Ursprung der italienischen (spanischen) Tabulatur, die den Canto in die unterste Linie verlegt.

3) Vergl. M. Brenet, a. a. O.

Nach Deutschland kam die Laute höchst wahrscheinlich erst durch Vermittlung der Italiener, also auch schon als 6chörige neben der 4- und 5chörigen Laute. Wenn nun Virdung aus der Bezeichnung von nur fünf Chören mit kleinen Buchstaben schließt, daß der sechste Chor erst später, also nachträglich, eingeführt wurde, so dürfte dies doch nicht ein zwingender Schluß sein. Zum Beweise dieses will ich auf die Benennung der Bünde durch Buchstaben noch etwas näher eingehen.

In der linienfreien, den Charakter der Stimmigkeit tragenden Notation war, wie wir sahen, es nötig, die Unisone zu unterscheiden, nicht bloß die Töne nach ihrer Höhe. Für fünf Saiten genügte beinahe das vorhandene Alphabet, das anzuwenden in der That sehr nahe lag (nämlich von der Vokaltonschrift her), um alle Halbtöne bis einschließlich Quarte individuell zu benennen, während man die leeren Saiten mit Zahlen bezeichnete:

Bezeichnung:

1	2	3	4	5
a	b	c	d	e
f	g	h	i	k
l	m	n	o	p
q	r	s	t	v
x	y	ʒ	?	?

Bedeutung (Stimmung von A aus):

d	g	h	e^1	a^1
es dis	as gis	c^1	f^1	b^1
e	a	des^1 cis^1	ges^1 fis^1	h^1
f	ais b	d^1	g^1	c^2
ges fis	h	es^1 dis^1	as^1 gis^1	des^2 cis^2
g	c^1	e^1	a^1	d^2

In gleicher Weise wurde nun, geistvoll genug, die zweite Quarte mit demselben Buchstaben, nur oben gestrichen, wiederholt, so daß hier also die Transposition der Tonzeichen in die höhere Quarte auf eine leicht faßbare Weise bewerkstelligt wurde, was das Lesen wesentlich unterstützte. Es fehlten allerdings zwei normale Zeichen, nämlich für a^1 und d^2; sie sind in den Tabulaturen durch die Zeichen z und 9 ersetzt, und zwar ersteres übereinstimmend bei allen Autoren; dagegen hat Judenkunig für die 9 das Zeichen . Diese Zeichen sind sehr wahrscheinlich aus mißverstandenen indischen (arabischen) Zahlzeichen, nämlich 4 und 5 enstanden[1])

Hätte man nun auch den »Großprummer« tabulaturmäßig benennen

1) O. Fleischer, Besprechung der »Recherches« von Land.

wollen, so würden die kleinen Buchstaben doch nicht weiter gereicht haben, als bis zum vierten Bund:

leer	ɫ	1	2	3	4	5
1. Bund	a	b	c	d	e	f
2. »	g	h	i	k	l	m
3. »	n	o	p	q	r	s
4. »	t	v	x	y	z	

Damit war also noch nicht der Bund der Quarte erreicht, sondern erst der der großen Terz, und auch diese noch nicht vollständig: ein Fehler, der sich in der höheren Quartlage verdoppelt fortgesetzt hätte. Man wäre also doch gezwungen gewesen, den Großprummer oder aber der höchsten Saite andere Zeichen zu geben oder überhaupt eine nicht durchgehends systematische Bezeichnung anzuwenden.

Für die behauptete nachträgliche Einführung des tiefsten Chors in die Tabulatur muß meines Erachtens eine andere Erklärung gesucht werden. Vielleicht ist sie in dem Umstande zu finden, daß Paumann oder wer der Erfinder der Lauten-Tabulatur nun gewesen sein mag, zunächst wenig Veranlassung hatte, den tiefsten sechsten (nachher als ersten benannten) Chor in der Tabulatur zu berücksichtigen; und zwar deshalb, weil die frühen Erzeugnisse polymelodischer Kunst, deren Eindringen in die Lauten-Musik, wie ich in dem nächsten Abschnitt ausführen will, die deutsche Tabulatur mittelbar hervorbrachte, anscheinend selten in das hexachordum grave hinuntergingen.

Wenn es erlaubt ist, aus den in dem Werke »Dufay and his Contemporaries«[1] veröffentlichten Kompositionen einen allgemeinen Schluß auf den um die Mitte des 15. Jahrhunderts geübten Tonumfang drei- und vierstimmiger Gesänge zu ziehen, so hätte derselbe nach der Tiefe zu nur sehr selten das kleine c überschritten[2]. Denn nur bei drei dieser Stücke kommen tiefere Töne als c vor, die anderen 47 halten sich im Umfange von c bis e^2. Der Herausgeber bemerkt dazu selbst:

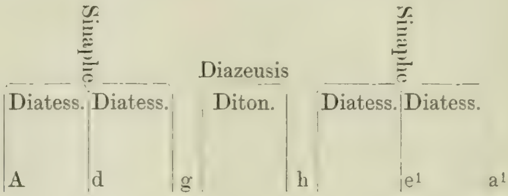
I have little doubt that this limitation in the downward direction was mainly due to the nature of the instruments which accompanied the voices, otherwise it is difficult to understand why composers did not generally utilize the Grave Hexachord.

1) Stainer, London 1899.

2) Nicht im Sinne des modernen Kammertons, sondern nur nach den Tonzeichen des Originals.

Auch mag das Anwachsen der Mehrstimmigkeit zur Vielstimmigkeit das Bedürfnis zur Erweiterung der Tabulatur mit hervorgerufen haben. Thatsächlich wird z. B. von H. Isaak berichtet[1]), daß er zuerst nur dreistimmig komponiert habe; erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts habe er auffallender Weise die Zahl der Stimmen auf fünf bis sechs erhöht. So würde also — was nicht unwahrscheinlich ist — die Lauten-Tabulatur in gleicher Weise wie die Lauten-Musik selbst der Entwicklung der vokalen Mehrstimmigkeit gefolgt sein.

Wir wenden uns nun zu der allen abendländischen Lauten des 16. Jahrhunderts eigentümlichen relativen Stimmung: Quarte, Quarte, Terz, Quarte, Quarte. Weder die Lauten-Autoren noch überhaupt Musik-Schriftsteller jener Zeit geben uns über die Entwicklung dieser Stimmung, über ihren Ursprung, ihren Zweck irgendwelchen Aufschluß. Virdung legt sie sich in wissenschaftlicher Weise wie folgt zurecht:



Diese Bezeichnung hatte übrigens ihren guten Grund. Die Lehre vom Tetrachord, das A und O der griechischen Musik, war zwar in der kirchlichen Vokalmusik durch die Hexachordlehre, die Solmisation verdrängt; aber die Tradition war nicht erloschen, erneuerte sich durch das Wiedererwachen humanistischer Bildung und fand namentlich Anwendung auf Instrumente, insbesondere auf ein Instrument wie die Laute, welche griechische Erinnerungen in Hülle und Fülle weckte (Lyra, Chelis, Testudo, Pectis, Cithara). Aber das Woher und Weshalb der Stimmung an sich ist dadurch in keiner Weise erklärt.

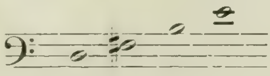
Vor einiger Zeit[2]) ist der Versuch gemacht worden, nachzuweisen, daß die Quart-Terz-Stimmung (A D G H E A oder G C F A D G) zurückzuführen sei auf eine europäische Urstimmung, die schon in den Saiten-Instrumenten der Griechen zum Ausdruck komme und ihren Weg über Arabien nach dem Abendland gefunden habe; eine Hypothese, die, an der Hand der Lautenkunde, eine weite Perspektive eröffnet, welche in allerdings blassen Umrissen die Möglichkeit erkennen läßt, daß die Griechen in den allerfrühsten Zeiten, in denen sie noch nicht von asiatischen Beziehungen beeinflußt waren, Mehrstimmigkeit gekannt haben könnten.

1) Grazzini, Canti carnascialeschi.

2) O. Fleischer, Recherches von Land, a. a. O.

Der Ausgangspunkt dieser Hypothese ist die bedeutsame Entdeckung, daß die altgriechische Instrumental-Notenschrift den Quart-Terz-Akkord der Saiten-Instrumente deutlich erkennen läßt; andrerseits lag es sehr nahe, die arabische Laute als Trägerin der Überlieferung auszusprechen, und thatsächlich fand sich in De La Borde eine Notiz, welche anscheinend keinen Zweifel zuließ, daß die Araber wirklich eine Quart-Terz-Stimmung gehabt haben. Woher La Borde (oder Pigeon de S. Paterne) diese Notiz genommen hat, läßt sich nicht deutlich ersehen. Am ersten könnte man schließen auf die im Texte zweimal erwähnte Abhandlung der »Frères Sophis«. Letztere giebt jedoch, wenigstens nach der vorliegenden Übersetzung Dieterici's[1]) keine Spur einer Quart-Terz-Stimmung. Dagegen wird die vollkommene Quart-Stimmung so genau bezeichnet, daß Zweifel an ihrer Herrschaft ausgeschlossen sind. Auch ein fast gleichzeitiges Werk »Mefatih ol ulum« (die Schlüssel der Wissenschaften[2]) spricht nur von Quarten, und Al Farabi's Theorie bezieht sich ebenfalls nur auf die Quarte.

Um so wunderbarer die Angabe La Borde's, der eine so positive Angabe nicht aus der Luft gegriffen haben kann. Es bleibt also nur die Annahme übrig, daß entweder ein Irrtum La Borde's oder Pigeon's vorliegt, oder daß sie aus einem nicht ausdrücklich erwähnten Manuskript geschöpft haben, welches Kunde davon giebt, daß die Araber (Perser) neben ihrer Quart-Stimmung auch eine Quart-Terz-Stimmung gehabt haben. Denn in der That erscheint es sehr natürlich, daß die Araber eine solche Stimmung nach dem Abendland hinübergebracht haben. Mit fünf Saiten läßt sich bezüglich der Stimmung nach allen Richtungen experimentieren; und die Mannigfaltigkeit der letzteren erklärt sich durch die verschiedenen Zwecke, denen sie ihren Ursprung verdanken. So erklären sich vermutlich die vielen eigentümlichen Stimmungen des arabischen *rabab* (später *rebec*), so die des *tambour de Khorasan*. Ja auch Farabi selber erwähnt eine Lauten-Stimmung:



als eine Art Phantasie-Stimmung, die Künstler zuweilen anwenden.

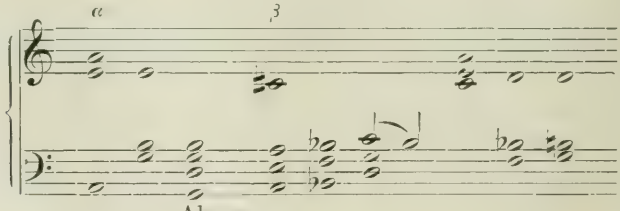
Es ist auch wohl erlaubt anzunehmen, daß die auf so gestimmtem Instrumente spielenden Musiker sich der Wirkung zufälliger Zusammenklänge von Terzen und Quarten kaum erwehren konnten; und es wäre verwunderlich, wenn sie diese Klänge nicht auch in der Praxis angewandt hätten, obgleich dem orientalischen Ohr die Mehrstimmigkeit, das akkordische Element niemals ein Bedürfnis in dem Grade gewesen zu sein

1) Vergl. S. 46, A. 2) Kiesewetter, Musik der Araber, a. a. O., S. 94, 95.

scheint, wie dem occidentalen, zumal der orientalische Geist die Melodie offenbar feiner und leidenschaftlicher empfindet, als der abendländische.

Nun kam die Laute durch die Araber nach Spanien, dann nach Sicilien [1]). Die künstlerische und wissenschaftliche Verallgemeinerung der arabischen Kultur und im besonderen der Musik in Spanien datiert aus den der Eroberung folgenden Jahrhunderten. In diesen Zeiten begann die Verschmelzung arabischen, gallischen, gothischen, romanischen Blutes, nicht minder wie die gegenseitige Durchdringung morgenländischer und abendländischer Musikempfindung. Dem feurigen, heißblütigen, leidenschaftlichen Wesen des Andalusiers, wie später des Sicilianers, kam die Zärtlichkeit und Mystik der arabischen Laute auf halbem Wege entgegen. Aber zu ganz anderen Zwecken gebrauchten sie jene, als die Mauren und Sarazenen, denen sie in erster Linie Dienerin ihrer charakteristischsten Gabe war: der Improvisation. Beim Spanier und Sicilianer, wie überhaupt beim Romanen, tritt eine neue Art, die Leidenschaften auszudrücken, hinzu: der Tanz, welcher eine neue Rhythmik und akkordisches Spiel forderte.

Die Quarten-Stimmung der arabischen Laute begünstigte dieses nicht so, wie die Quart-Terz-Quart-Stimmung, bei der die leeren Saiten das akkordische Spiel sehr erleichtern, indem man mit drei bis vier Fingern fünf bis sechs Töne in einem Akkord zu greifen vermag.



Akkorde zu α sind ohne jeden Griff hervorzubringen, solche zu β und analoge auf anderen Bünden und Chören mit ein oder zwei Fingern leicht zu greifen. Jedenfalls entsprach also die europäische (griechische) Urstimmung den Bedürfnissen des Instrumentes auch als Volks-Instrument, das um so beliebter und lebensfähiger ist, je leichter es zu handhaben ist. Daß thatsächlich die spanische Laute im 13. Jahrhundert und vermutlich schon weit früher vorzugsweise dem Tanze diente, dafür haben

[1] Nach Diez weist die portugiesische Form a laúde am reinsten die arabische Abstammung nach, nächst dem laúd der Spanier, während das entlegenere Italien das Wort schon in etwas veränderter Gestalt erhielt.

wir ein direktes Zeugnis in einem Gedichte des Archiprete de Hita[1] (Epoche Alfons X., el Sabio):

»Alli salien gritando la Guiterra Morisca
De las voces agudas, et de los puntos arisca,
El corpudo Laud, que tiene punto a la trisca,
La Guitarra Latina[2], con estos se aprisca . . .«

Die dickleibige Laute der Araber ist also von den Spaniern offenbar zum Tanz so zu sagen degradiert worden. Wann sie aber in die Kunst eintrat, darüber fehlt meines Wissens jeglicher geschichtliche Anhalt. Man darf nur vermuten, daß dieser Zeitpunkt zusammenfällt mit der Periode, in welcher die Kunst der Mehrstimmigkeit — in einem Lande früher als im anderen — anfing, die Kreise der Instrumentenspieler zu interessieren.

Zum Schluß dieses Abschnittes mögen bezüglich der Chöre und der absoluten Stimmung noch die entsprechenden Äußerungen einiger Lutinisten Platz finden: Judenkunig berücksichtigt nur die 6chörige Laute, die 7chörige verwirft er:

»die dreyzehen saytten hat offt ainer umb ruemens willen/ und der die Applikatz in den eyßeren pynden nit geübet hat«.

Gerle sagt: »Die Laut soll aylff Saytten haben«. Die 13saitige (7chörige) Laute bespricht dieser Autor in seinen ersten beiden Ausgaben (1532 und 1537) und widmet ihr eine Anweisung zum Aussetzen mit einigen Beispielen. In der Ausgabe von 1540 ist der 7chörigen Laute überhaupt nicht mehr Erwähnung gethan. Er verwirft sie übrigens grundsätzlich, wie Judenkunig:

»Denn den 13. Bomhart brauchen sie nur zum Abzug. Aber das halte ich für eine Kunst/ wann einer so geschickt were, daß er all sein ding nur auff den 11 saiten schlüg und garnicht im Abzug. Es braucht aber viel Uebung.«

Ochsenkhun versucht eine geschichtliche Darlegung der Entwicklung der Lautenchöre von Merkur (drei Saiten) bis zur elften Saite (»nach der himmlischen Sphera«), »wie dann solliche ongeverlich unser laut noch hat«. Der Holzschnitt des Autors als Lutinist in seinem Lautenwerke zeigt allerdings eigentümlicherweise zwölf Saiten, von denen eine geplatzt ist.

---

1) Fuertes, Hist. d. l. Música Espagnõla, 1855, S. 105.

2) Die Urgeschichte dieser Saiten-Instrumente ist noch wenig aufgeklärt. Die arabische Litteratur kennt meines Wissens die Guitarre unter diesem oder einem ähnlichen Namen nicht, auch nicht der Form nach. Da die moderne spanische Guitarre kunstloser gebaut ist als die Laute, so ist vielleicht anzunehmen, daß jenes leichter herzustellende Instrument unter dem Einfluß der arabischen Laute in Spanien entstanden ist. Übrigens hat die Vihuela des 16. Jahrhunderts dieselbe Tabulatur wie die Laute.

Die Zahl der Chöre wuchs im 16. Jahrhundert allerdings schnell. Praetorius spricht von 7, 8, 9, 10, 11 und mehr Chören[1]. Dies hängt offenbar zusammen mit der allgemeinen Entwicklung der Musik nach dem Akkordischen hin, während die Melodie aus den mittleren Stimmen in die höheren gedrängt wurde. Auch die Hinzufügung von immer mehr Chören nach der Tiefe zu kam mehr dem akkordischen, als dem melodischen (polymelodischen) Element zu gute und steht mit der Ausbildung des Fundamentalbasses in offenbar enger Beziehung. Im Übrigen gehen im 16. Jahrhundert die 4-, 5-, 6-, 7chörige Laute nebeneinander her; die praktische Lauten-Litteratur aber, und namentlich die gedruckte, bezieht sich in der Hauptsache auf die 6chörige. Die 4- und 5chörige Laute dürfte wohl mehr für Anfänger beibehalten worden sein, was das von J. F. R. Stainer[2]) besprochene Manuskript im British Museum, enthaltend ein Fragment Lautenmusik für 4chörige Laute (1558), nur zu bestätigen scheint.

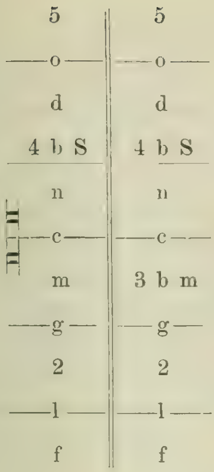
Man darf also nicht ohne weiteres aus der Anzahl der Chöre auf das Jahrhundert der Entstehung schließen; sahen wir doch, daß schon lange Zeit vor dem 15. Jahrhundert 6chörige Lauten in Gebrauch waren. Umgekehrt wird allerdings die 4chörige Laute und später die 5chörige wohl mehr als ein Residuum aus früheren Zeiten anzusehen sein, ein Punkt, der mir deshalb besonders erwähnenswert erscheint, weil die Instrumentenkunde damit zu rechnen haben dürfte. Freilich muß sie dabei auch berücksichtigen, daß mit der Zeit Aptierungen der Lautenhälse vorgenommen sein können, wovon man sich in manchem Instrumenten-Museum überzeugen kann.

Was nun die Tonbenennung der Chöre (absolute Stimmung) angeht, so verweise ich auf das über diesen Punkt weiter oben Gesagte. Bevorzugt war offenbar die Benennung A D G H E A, gegenüber der G-Stimmung. Virdung bezeichnet als »Übung«: A D G H E A und sagt dabei:

»Einige lutinisten stellen den großen prummer eine Quint unter den mittleren«

womit offenbar der »Abzug« gemeint ist. Auch Judenkunig bezeichnet die Tonhöhe des tiefsten Chors mit A. Den Abzug verwirft er als unkünstlerisch. Ein guter Komponist »fach in allen stymen am secund höher an (dann der gesang clafiert ist«. Bei Schlick ist es zweifelhaft. Aus der Lautenbegleitung selbst geht die Stimmung nicht hervor, die Singstimme aber ist in nicht transponierten Lagen geschrieben, um Vorzeichen zu vermeiden. Auch Gerle hat A-Stimmung, was aus seinen Tabellen für das Aussetzen unzweideutig hervorgeht; zum Beispiel aus der ersten »defel« (Tenor):

1) Ausgabe Eitner, S. 59; Original S. 50. 2) Mus. Times, 1. 8. 1899, Nr. 678.



Die Zahlen und Buchstaben sind die der Lauten-Tabulatur.

Der C-Schlüssel auf derselben Linie, die den Tonbuchstaben der Tabulatur c enthält, ist der Beweis, daß die Stimmung von A ausgeht. Dieses Zusammentreffen des vokalen Tonzeichens c¹ mit dem c der Lauten-Tonschrift ist übrigens vielleicht direkt beabsichtigt, so zwar, daß auch die letztere von dem Buchstaben C ausgeht. Bei Neusiedler wird auch das c des tiefsten Chors durch das Griffzeichen C ausgedrückt.

Daß Neusiedler und Ochsenkhun ebenfalls von der A-Stimmung ausgehen, geht aus dem Umstande hervor, daß Neusiedler z. B. das Lied »Nur närrisch sein ist mein manier« gleich dem Originale und dem Arrangement Judenkunig's aus D schreibt, — ebenso gleich dem Original »Die prünlein die da fließen« aus C, »La Bernadina« aus c, »Elslein« gleich Orginal und Judenkunig aus C. »Cum sancto spiritu« von Josquin steht sowohl bei Neusiedler wie bei Ochsenkhun in G; bei letzterem aber ist dabei der »Abzug« verwendet, so daß das große G (am Schluß) erklingen kann, während Neusiedler den Abzug nicht anwendet und das große G durch das kleine g ersetzt.

Auch die Italiener haben gleich den Süddeutschen die A-Stimmung. In den Petrucci-Drucken (Spinacino, Joanambrosio) ist dies zwar nicht ausdrücklich bemerkt, aber abgesehen von Vergleichen mit Neusiedler etc. z. B. »La stanghetta« (libro II) liegt ein zwingender Beweis vor in einem »Recercare de tutti li toni« (libro I). Der erste und zweite Ton steht darin richtig in D, der dritte und vierte in E, der fünfte und sechste in F, der siebente und achte in G.

Die französische Laute (Attaingnant) stand, nach den Liedern mit Lautenbegleitung, zu urteilen in G (theoretisch!). Dieselbe Stimmung findet sich bei dem gleichzeitigen Agricola (Norddeutschland).

Intervalle (Abmessungen der Bünde).

Die »musica ficta«, hervorgegangen aus der Differenzierung des b in molle und durum übertrug das b durum (quadratum) auf die für die Transpositionen nötigen Erhöhungen als Kreuz ♮. Sie hatte also fis, cis, gis, dis; ferner b und zuweilen auch es. Viel weiter ging sie zu Anfang des 16. Jahrhunderts in der Chromatik noch nicht, da das Gefühl für Tonalität noch nicht die Kunst erfüllte, Harmonie noch wenig, Melodie und zwar Polymelodie alles war. Der Leiteton als Modulations-Mittel war noch nicht in Gebrauch, und in entferntere Modulationen verirrte man sich nicht. Die Idee, daß auf jedem Halbton der Skala dasselbe Motiv mit genau gleicher Anordnung und Folge von Ganz- und Halbtönen wiederholt werden kann, war noch nicht wach geworden. Man verwechselte deshalb auch nicht fis mit ges, cis mit des, gis mit as; höchstens dis mit es.

Die Laute hatte zur Wiedergabe dieser Chromatik mehr als nötiges Material in ihren Bünden bereit; wir wissen dies schon von der arabischen Mutterlaute her. Die Abmessungen der Intervalle wurde entweder nach dem Gehör oder aber nach den Berechnungen der Theoretiker hergestellt. Die damit im engsten Zusammenhange stehende Monochord-Lehre stand im 15. Jahrhundert noch ganz unter dem Banne des pythagoräischen großen Ganztons. Denn die Berechnungen eines Didymos und Ptolomäus waren noch nicht wieder lebendig geworden, und erst nach langem Ringen fand das Prinzip des Aristoxenos in der gleichschwebenden Temperatur erneuten Ausdruck. Ich will versuchen darzulegen, wie neben den Klavier-Instrumenten die Laute die Entwicklung dahin beeinflußt hat.

Von Virdung erfahren wir leider nichts über die Abmessungen. Er streift zwar den Gegenstand, verweist aber den Schüler, mit dem er sich unterhält, auf »das ander buch«[1]:

»So mag tonus als Boetius spricht nit in zwey gleiche semitonia getailet werden Dann tonus ist in proportione sesquioctava gegründet das ist in der gegenhaltung neiin gegen achte nun ist zwischen achten und neiinen kain mittel der zale.«

Man suchte doch eben schon um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts eifrig (Schlick) nach einer Unschädlichmachung dieses für Tasten- und Bundinstrumente gleich unbequemen Übelstandes, und das war der erste Anlauf zur Temperatur. Doch bis zur Lösung der Frage hatte es noch gute Weile. Die Lauten-Autoren, welche dieselbe überhaupt behandeln, verfuhren auf verschiedene Weise.

1) Vergl. S. 51. A. 2.

Orontius Fineus[1] z. B. hält an der Teilung des (großen) Ganztones in tonus minor und major fest (Limma und Apotome der Griechen). Er weist dabei ganz klar darauf hin, daß in der Lauten-Tabulatur, im Gegensatz zu dem frei intonierenden Gesang, die reine oder unreine Konsonanz von der jeweiligen Mischung aus Limmen und Apotomen sich ergeben:

Constat igitur aut duo semitonia minora Vel duo maiora tantummodo consonare aut duos quosvis tonos integros eisdem aut maioribus vel minoribus semitoniis invicem consonantibus adiunctos. Quemadmodum enim equalia equalibus adiuncta equalia conficiunt et inequalia equalibus itidem addita restituunt inequalia: ita similes toni aut similia semitonia concordantibus tonis vel semitoniis adiecta consonantie reddunt unitatem. Et dissimiles toni aut diversa semitonia (utpote maius vel minus) eisdem semitoniis adiuncta dissonantiam praestant et necessario constituunt.

Orontius giebt dann Beispiele reiner Oktaven, Quinten, Quarten und unreiner (false). Bezeichnend und erklärlicherweise beschäftigt er sich nicht mit den Terzen, die doch sehr bald eine große Rolle zu spielen berufen waren, damals aber noch immer als Aschenbrödel hehandelt wurden. Wichtig aber ist besonders noch folgender Satz:

»Unde huiusmodi consonantie ultimo annotate sunt false: vix tamen propter insensibilem differentiam percipiuntur.

Diese Anschauung werden wir an anderer Stelle bestätigt finden.

Von deutschen Autoren wähle ich zuerst den jenem Autor zeitlich ganz nahe kommenden M. Agricola, der in seiner Ausgabe der Musica instrumentalis von 1545[2]) folgende Abmessungen vorschreibt (ich gebe sie gleich ausgerechnet und von C als Grundton aus):

Bund:	0	1	2	3	4	5	6	7	8)
Ton:	C	Cis	D	Dis	E	F	Fis	G	A
Verhältnis:	1	81/77	9/8	729/616	81/64	4/3	108/77	3/2	27/16
Intervall:		81/77	77/72	81/77	77/72	256/243	81/77	77/72	9/8
Diatonisch:			9/8		9/8	256/243		9/8	9/8

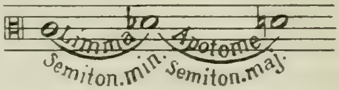
Der Ganzton C D ist = 0,170 (in Tausendsteln der Oktave.)
D E = 0,170
diaton. Halbton E F = 0,075
Ganzton F G = 0,170
» G A = 0,170

1 Epithoma musice instrumentalis ad omnimodam Hemispherii seu Lutine et theoreticam et practicam. Per Orontium fineum Delphinatem studiose collectum 1530. Venit. Pat. in officina libraria Petri Attaingnant in vico cythare (Berlin, Kgl. Bibliothek).
2) Eitner, S. 225; Original, S. 62.

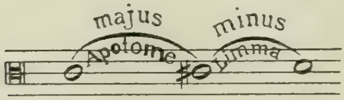
Nun teilt er:

C D in C Cis = 0,073 (Limma), Cis D = 0,097 (Apotome).

Diese Teilung des Ganztones wiederholt sich; sie ist nichts anderes, als diejenige des Orontius in Limma und Apotome; nur, um die Messung mit dem »richtscheytleyn« und dem »Circkel« praktisch bequemer durchführen zu können, mit ganz geringen Abweichungen, von nämlich nur $^{2}/_{1000}$ der Oktave. Das Chroma entspricht somit eigentlich nicht dem Kreuz ♯, sondern dem ♭, also



und nicht



Doch werde ich an den allgemein gebrauchten Benennungen festhalten, also (außer ♭) nur die Erhöhungen anwenden. Freilich ist die vorgeschriebene Teilung nach pythagoräischem Muster einigermaßen befremdend, da doch thatsächlich cis mit des, dis mit es, fis mit ges, gis mit as in der Zeit Agricola's auch in der Vokalmusik verwechselt zu werden begannen. So sagt Agricola selber in seiner »musica«, Ausgabe 1528:

»Die tittelten[1]) buchstaben also versta durch die wird erkannt Musica ficta. Cis fa ym d dis fa ym e begert, fis ym G fa gis fa ym a uns lert.«

Und ähnlich 1545 unter folgender Überschrift:

»Von den namen und figurn der Instrumentischen Semitoniorum die zur fictam Musicam gehörn/ ein figürlein.«

»Cis		D	desgleichen
Dis		E	von
	bedeutet fa im		
Gis		a	jhren
Fis		G	octauen.«

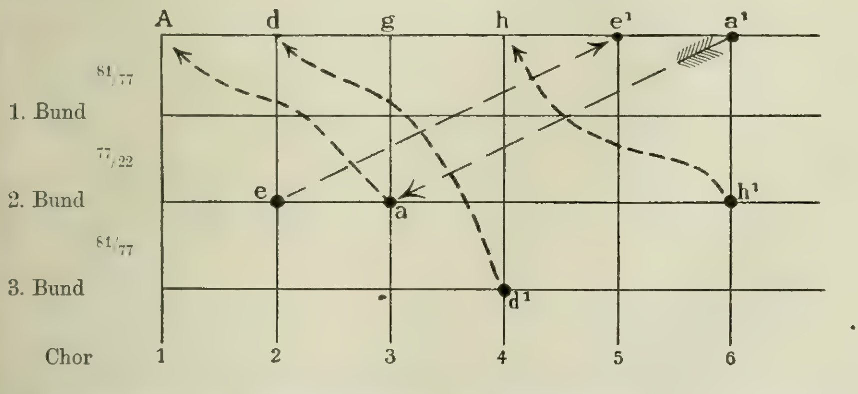
Schon durch Orontius wurden wir auf die Bildung unreiner Konsonanzen aufmerksam. Sie entsprangen der ungleichen Teilung des Ganztones und dem Umstand, daß durch das Erscheinen der Unisone und

1) Z. B. Gç = Gis, ç = cis etc.

Oktaven auf verschieden zu einander gelegenen Bünden kleine Intervall-Unterschiede unvermeidlich waren. Es ist nämlich zu beachten, daß die Fortsetzung der oben berechneten Skala von der Quarte an auf demselben Chore nur bis zur Quinte, dann aber auf dem benachbarten (höheren) Chore vor sich geht, wobei — durch die Mischung von Halbtönen zweierlei, bei Gerle sogar dreierlei Größe — die reine Diatonik gestört wird.

Das Folgende soll versuchen, diese einigermaßen verwickelten Intervall-Verhältnisse der Laute zu beleuchten. Die A-Stimmung ist zu Grunde gelegt. Die Berechnung in Tausendsteln der Oktave läßt die Größen der Intervalle direkt erkennen.

Einen, wenn auch nur geringen Einfluß auf die Tonhöhen der leeren Saiten übte die Art des Stimmens aus. Nach Agricola geschah das Ziehen der Lautenchöre für des Gesanges Unkundige in folgender Weise: Die Quintsaite wurde so hoch gezogen, als ihr Spannmaß erlaubte — a^1 (hier nicht absolute Tonhöhe). Darnach wurde der dritte Chor auf dem zweiten Bunde, danach der erste Chor (A) gestimmt. Dann wurde nach h^1 (auf der Quint-Saite) der vierte Chor und von diesem (d^1) der zweite Chor; von dessen zweiten Bund (e) der fünfte Chor e^1 gestimmt. Im Bilde dargestellt:



Drücken wir die Bundabmessungen in Tausendsteln der Oktave aus, so erhalten wir:

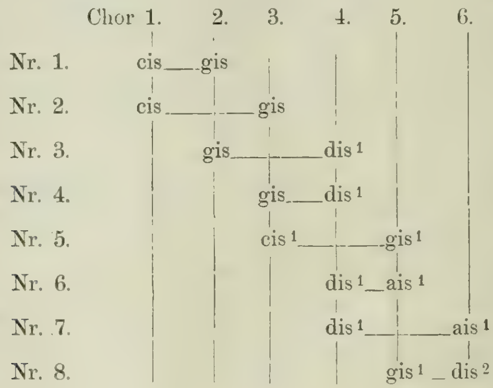
Leer	A = 0,000	d = 0,413	g = 0,830	h = 0,170	e^1 = 0,583	a^1 = 0,000
1. Bund	B = 0,073	dis = 0,486	gis = 0,903	c^1 = 0,243	f^1 = 0,656	b^1 = 0,073
2. »	H = 0,170	e = 0,583	a = 0,000	cis^1 = 0,340	fis^1 = 0,753	h^1 = 0,170
3. »	c = 0,243	f = 0,656	b = 0,073	d^1 = 0,413	g^1 = 0,826	c^2 = 0,243
4. »	cis = 0,340	fis = 0,753	h = 0,170	dis^1 = 0,510	gis^1 = 0,923	cis^2 = 0,340
5. »	d = 0,415	g = 0,828	c^1 = 0,245	e^1 = 0,585	a^1 = 0,998	d^2 = 0,415
6. »	dis = 0,488	gis = 0,901	cis^1 = 0,318	f^1 = 0,658	b^1 = 0,071	dis^2 = 0,488
7. »	e = 0,585	a = 0,998	d^1 = 0,415	fis^1 = 0,755	h^1 = 0,168	e^2 = 0,585

Man sieht daraus: die durch das Ziehen entstandenen Fehler beschränken sich auf zwei Tausendstel der Oktave, sind also so klein, daß sie beim Klange gezupfter Saiten kaum zu vernehmen sind.

Unreine Oktaven ergeben sich:

cis (1. Chor) = 340
cis^1 (3. Chor) = 318 dieses um 0,022 kleiner, also
cis^1 (4. Chor) = 340 um etwa $1^1/_3$ synton. Komma.
cis^2 (6. Chor) = 340

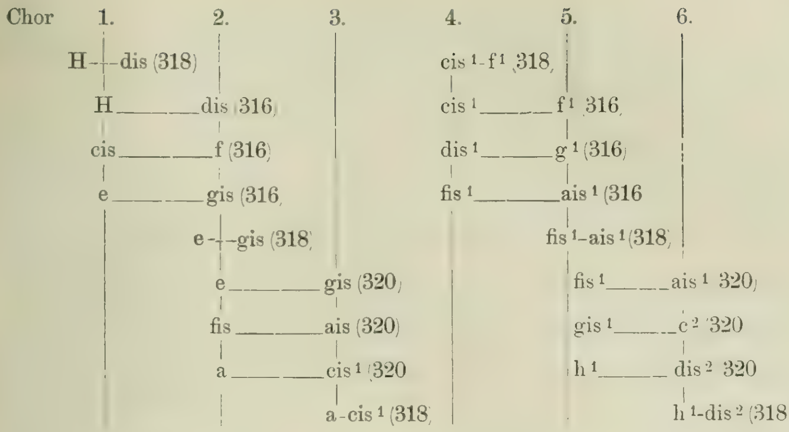
Dieselbe Differenz besteht zwischen gis auf dem zweiten Chor und gis^1 auf den vierten; ebenso zwischen dis und dis^1. Diese Fehler sind schon erheblicher und erstrecken sich auf alle diejenigen Intervalle, die mit den betreffenden Tönen gebildet werden. So auf folgende Quinten:



No. 1 = 0,561
2 = 0,563
3 = 0,609
4 = 0,607 gegen die reine Quint (= 0,585)
5 = 0,605 Differenzen bis zu $1^1/_3$ synton. Komma
6 = 0,561
7 = 0,563
8 = 0,565

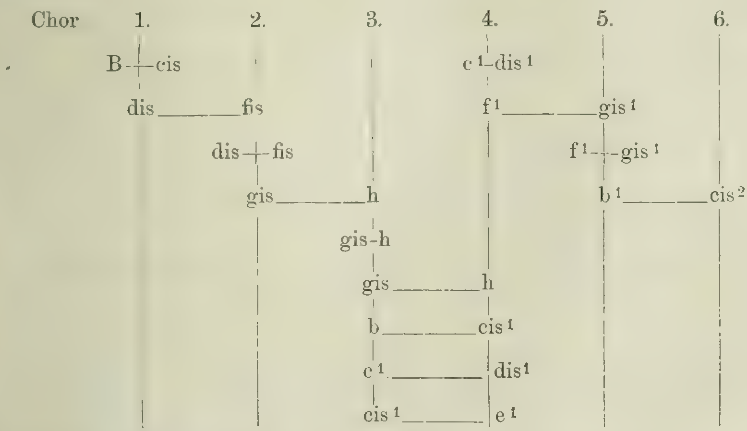
Große Terzen.

Die pythagoräische große Terz ist = 0,340. Gleich dieser (oder dicht daran) sind die meisten andern Terzen. Erheblich verschieden (bis $1^1/_3$ synton. Komma) sind folgende:



Kleine Terzen.

Die Mehrzahl entspricht annähernd dem Verhältnis 729/616 = 0,243 (pythagor. = 0,245). Folgende Gruppe dagegen erscheint um $1^1/_3$ Komma größer:



Die abweichenden großen und kleinen Terzen kommen fast nie (oder einige von ihnen nur höchst selten) in den Lautenstücken vor.

Bei Gerle sehen wir das Bestreben, den durch die Eigentümlichkeiten der Bünde entstehenden Fehlern durch eine anderweite Einteilung abzuhelfen.

Bund:	0	1	2	3	4	5	6	7
Ton:	C	Cis	D	Dis	E	F	Fis	G
Verhältnis:	1	33/31	9/8	99/83	792/629	4/3	24/17	3/2
Intervall:		33/31	93/88	88/83	664/629	629/594	18/17	17/16
Diatonisch:			9/8		704/629	629/594		9/8

Bei ihm ist	Ganzton	C D	= 0,170
		D E	= 0,163
	diatonischer Halbton	E F	= 0,083
	Ganzton	F G	= 0,170

Nun teilt er:

C D	in 2 Halbtöne	C Cis	= 0,090	(Apotome)
		Cis D	= 0,080	(Limma)
D E	» » »	D Dis	= 0,085	(Apotome)
		Dis E	= 0,078	(Limma)
F G	» » »	F Fis	= 0,083	(Limma)
		Fis G	= 0,087	(Apotome)

Hier sind also die Halbtöne zwar nicht gleich, aber doch auch nicht so verschieden wie bei Agricola. Der Unterschied von höchstens etwa einem halben pythagoräischen Komma ist bei dem Klange von Saiten doch zu wenig auffallend. Bei Unisonen und Oktaven kommen stärkere Unterschiede (über $1/_2$ Komma) nur vor zwischen C auf dem vierten Chor (= 0,260) und c^1 auf dem dritten Chor = 0,246. Dasselbe ist bei denjenigen Quinten der Fall, die mit C gebildet werden.

Die großen Terzen sind, merkwürdig genug, pythagoräische (= 0,340) zwischen dritten und vierten Chor, sonst aber bewegen sie sich ziemlich um die temperirte große Terz $0{,}333^1/_3$ herum. Die kleinen Terzen nähern sich mit wenigen Ausnahmen der temperierten kleinen Terz 0,250 (teils etwas darüber, teils etwas darunter).

Zum Vergleich gebe ich die ausgerechnete Bundabmessung auch hier:

Leer	A = 0,000	d = 0,413	g = 0,830	h = 0.170	e^1 = 0.583	a^1 = 0.000
1. Bund	B = 0,090	dis = 0,503	gis = 0,920	c^1 = 0,260	f^1 = 0.673	b^1 = 0,090
2. »	H = 0,170	e = 0,583	a = 0,000	cis^1 = 0,340	fis^1 = 0,753	h^1 = 0,170
3. »	c = 0,255	f = 0,668	b = 0,085	d^1 = 0,425	g^1 = 0,838	c^2 = 0.255
4. »	cis = 0,333	fis = 0,746	h = 0,163	dis^1 = 0,503	gis^1 = 0,921	cis^2 = 0,333
5. »	d = 0,416	g = 0,829	c^1 = 0,246	e^1 = 0,586	a^1 = 0,999	d^2 = 0,416
6. »	dis = 0,499	gis = 0,912	cis^1 = 0.329	f^1 = 0,669	b^1 = 0.082	dis^2 = 0,499
7. »	e = 0,586	a = 0,999	d^1 = 0,416	fis^1 = 0,756	h^1 = 0.169	e^2 = 0,586

Die Einteilung Gerle's ist also der gleichschwebenden Temperatur etwas näher gekommen. Noch war die Frage der Temperatur nicht gelöst. Die Laute hätte sich derselben gerade wegen der eigentümlichen Bund-Einrichtung mit Vorteil bedienen können, doch konnte sie mit ihren schnell abklingenden Tönen die temperierte Stimmung noch eher ent-

entbehren, als die Orgel mit ihrem Dauerton. In diesem Sinne spricht sich auch Praetorius[1]) aus, der sehr richtig bemerkt:

»Und weil dann nur ein halb Comma an beiden Theilen mangelt, dasselbe aber auf . . . der Lauten (die an ihnen selbsten lieblich und still im Gehör so viel nicht bringen kann, so . . . kann der Unterscheid nicht so bald observieret und deprehendiret[2]) werden. Sonderlich, weil man auch darneben den Saiten mit den Griffen auf den Bünden helfen, nehmen und geben kann[3]): Welches sich in Clavicymbeln . . . und Orgeln . . . ganz nicht schicken will.«

An einer anderen Stelle sagt er freilich[4]):

»Vox humana lenket sich natürlich zu der rechten Proportion der Intervallorum und legets ihnen zu wo etwas mangeln, oder nimpt weg, wo was überlei sein sollte.«

Das vermöchten aber die Bund-Instrumente nicht. Praetorius meint selber, man müsse die Bünde abschneiden, wolle man wie die Sänger spielen, d. h. wolle man wirklich rein musizieren.

Die Bünde sind aber nicht abgeschnitten worden, auch nicht im 18. Jahrhundert, wo sie vermutlich nach der gleichschwebenden Temperatur angeordnet wurden[5]). Die Laute konnte, wegen der Schwierigkeit der Applikatur, Bünde nicht entbehren und mußte, solange die Temperatur nicht durchgeführt war, die allerdings nicht sehr bedeutende Ungleichheit der Intervalle in Kauf nehmen.

Über den Ursprung der Lauten-Tabulaturen.

1. Romanische Tabulatur.

Das Liniensystem der Romanen dürfte auf die arabische Laute zurückzuführen sein, welche, wie oben genauer ausgeführt, zu ihnen im frühen Mittelalter hinüberkam. Die arabische Laute gebraucht zur Bund-Bezeichnung Zahlen-Zeichen und zwar als solche entweder die Buchstaben des Alphabets oder indische Zeichen, welche wir arabische Ziffern nennen[6]). Die Araber schrieben sie auf das Bild des Lautenhalses, wie die Lutinisten des Abendlandes später auch. Ein solches Bild der Laute mit Linien und Zahlen mag im Laufe der Zeit durch einen einfachen psychologischen Prozeß zur Tabulatur selbst geworden sein.

---

1) Syntagma II, S. 66.

2) Vergl. auch Helmholtz, Lehre v. d. Tonempf., S. 507, 521.

3) Vergl. auch die entsprechende Stelle bei Mersenne.

4) Syntagma II, S. 157 und 66.

5) Baron giebt uns leider keine Notiz darüber.

6) Vergl. auch Land: Recherches — O. Fleischer, Bespr. d. Recherches, und Land: Tonschriften-Versuche.

Auffallend ist die Ähnlichkeit der italienisch-spanischen (niederländischen) Fingersatz-Bezeichnung mit derjenigen des 10. Jahrhunderts. Diese letztere verhielt sich wie folgt (unter Berücksichtigung der wichtigsten Wosta):

1 z. B.	a	Motlaq	1	bedeutet:	Daumen
(2)	b	(Sabbaba)	2	»	Zeigefinger
2	h	Sabbaba	3	»	Mittelfinger
3	c	Wosta	4	»	Ringfinger
4	cis	Bincir	5	»	Kl. Finger.
5	d	Khincir[1])			

Dem entspricht die abendländische romanische Tabulatur bezüglich des Fingersatzes für die erste Lage fast völlig. Nur hat sie statt der 1 die o (zero)[2]) und beginnt mit 1 auf dem Bund des ersten Halbtones:

0	a	(leer)
1	b	(Zeigefinger)
2	h	(Mittelfinger)
3	c	(Ringfinger)
4	cis	(kleiner Finger).

Das System des 13./14. Jahrhunderts zeigt dagegen folgendes Bild[3]) der arabischen Laute:

1.	z. B.	a	Der Absolute (Motlaq)	
2.		b	Der Überflüssige	
3.		h	Der benachbarte des Zeigefingers	
4.		h^d	Zeigefinger (Sabbaba)	
5.		c	Der mittlere des Pferdes	Wosta
6.		cis	Der mittlere des Geräthes	Wosta
7.		cis^d	Goldfinger (Bincir)	
8.		d	Kleiner Finger (Kencir)	

Hier fallen also die Ziffern der Bünde mit der Fingerzahl nicht mehr zusammen (4 trifft auf den Zeigefinger, 7 auf den Gold- oder Ringfinger,

1 Bezügl. dieser Verhältnisse vergl. nähere Angaben über die arabische Laute unter dem Abschnitt Chöre etc.

2 Die Zahlen (novem figurae Indorum) kamen mit den Arabern nach Spanien und Sizilien. Indes, die Kunst des Rechnens mit dem Prinzip des Stellenwertes, womit die o (zero) zu ihrer jetzigen Bedeutung kam, datiert bekanntlich erst aus späterer Zeit, in Italien seit 1202 (liber Abaci).

3) Kiesewetter, Musik d. Araber, S. 21; im übrigen verweise ich auf obige Anmerkung 1.

8 auf den kleinen Finger. Offenbar ist diese Bundabmessung im Abendlande, wenn sie hier überhaupt bekannt wurde, niemals wirksam geworden, obgleich, wie wir wissen, z. B. die Abhandlungen der *Lautern Brüder*, mithin also auch das musikwissenschaftliche Material derselben bereits 1007 nach Spanien gebracht wurden[1].

Das occidentale Liniensystem der Vokal-Notenschrift entwickelte sich freilich aus ganz anderen Motiven. Weder die Hexachord-Linien des Hucbald noch das Guidonische Liniensystem sind mit dem aus Persien stammenden in irgend welche Beziehung zu bringen.

Die französische Lauten-Tabulatur hat Buchstaben statt Zahlen, jedoch in ganz anderem Sinne wie die deutsche:

a = a (leer)
b = b (Zeigefinger)
c = h (Mittelfinger)
d = c (Ringfinger)
e = cis (kleiner Finger).

Auch die Araber schrieben, wie schon oben erwähnt, statt Ziffern Buchstaben: a, b, c, d, e, f, g, h, i, y, y a, y b, etc., indem sie a = 1 setzten. Die Franzosen nahmen jedoch das zero auf, so daß a = o (leere Saite) b = 1 (erster Halbton) wurde. Sehr auffallend ist die Absonderlichkeit der französischen Buchstaben-Notation immerhin und um so weniger erklärlich, als es gerade ein in Frankreich geborener und erzogener Mann war, der die arabischen Gobarziffern aus Spanien nach Frankreich schon im 10. Jahrhundert importierte.

Der Zeitpunkt, zu welchem die romanischen Tabulaturen als solche entstanden sind, läßt sich nicht feststellen. Nach H. Riemann[2]) soll schon Ende des 12. Jahrhunderts ein Instrumental-Notenschrift mit rhythmischen Wertzeichen existiert haben.

2. Deutsche Tabulatur.

Zwei Autoren, denen man ein Urteil darüber wohl zutrauen darf, verurteilen die deutsche Lauten-Tabulatur als unpraktisch. Agricola zieht im 5. Kapitel seiner *Musica Instrumentalis* gegen »die alte und unbequeme Tabulatur« der Lutinisten zu Felde:

Weiter hab ich mich manchmal bekummert
Und heimlich bey mir selber verwundert,
Der Alphabethischen Tabulathur
Wie sie doch erstmals sey komen herfur. . . .

1) Siehe Fr. Dieterici, a. a. O., Vorwort.

2 Studien zur Geschichte der Notenschrift, S. 70. Auch Baron scheint dies anzudeuten, vergl. weiter unten.

Denn dise (näml. d. Lut.) wie ich mich lasse duncken
Sind auff dismal gewesen gantz druncken
Da sie yhr Tabelthur haben erticht.

Nun fängt er an, »des blinden Lautenschlägers« (Paumann) zu spotten, der »seine leer jungen mit sehnden Augen blind gemacht« etc. — Er rät, sich von Frau Musica Rat zu holen (bezeichnet damit also die alte Tabulatur als unmusikalisch) und schlägt eine neue vor, in der die gebräuchlichen Gesangs-Buchstaben verwendet werden sollen. Auch giebt er ein Beispiel zu seiner neuen Notation, die freilich wohl musikalischer war, als die alte, aber andererseits die Unterscheidung der Unisone völlig außer Acht ließ. Der beste Beweis für das Unzweckmäßige dieser Neuerung ist, daß sie nicht in die Praxis überging. Meines Wissens wenigstens ist keine Lauten-Komposition in der von ihm vorgeschlagenen Notation gedruckt worden, und nicht ihr, sondern der französischen Buchstaben-Tabulatur mußte die altdeutsche Tabulatur weichen, als sie sich überlebt hatte. Vielleicht war es nur Mangel an persönlicher Praxis, der Agricola die Vorzüge der alten Tabulatur verkennen ließ. Während Mersenne eigentümlicherweise über die deutsche Tabulatur schweigt, findet sich ein Urteil über sie anfangs des 18. Jahrhunderts, also nachdem sie längst außer Gebrauch gekommen war. Baron[1]) sagt nämlich:

Was nun die Tabulatur anlanget, so ist solche heut zu Tage gar leicht zu verstehen, weil nichts weiter mehr von denen vielen verdrüßlichen Umständen übrig, wovon die Alten und absonderlich die beyden Neusiedler (Hans und Melchior sind gemeint) viel Wesens gemacht.

An einer anderen Stelle kommt er darauf zu sprechen, daß M. Neusiedler unterschiedliche Schriften publiziert und zwei Lautenbücher in italienischer Tabulatur herausgegeben hat, »diweil die Linien schon Anno 1028 oder zu Anfang des 11. saeculi sind erfunden gewesen, um die üble Nachrede von denen Teutschen abzulehnen, als sollten sie eine grobe und einfältige Art zu musicieren haben«.

Baron stand auf dem Grunde einer Musikempfindung, welche das melodisch kontrapunktliche Element zu Gunsten des akkordischen in den Hintergrund geschoben hatte, eine Änderung, die sich auch in der Lautenmusik seiner Epoche wiederspiegelt. Sein unkritisches Aburteilen ist deshalb nicht verwunderlich; ermangelte er doch der klaren Erkenntnis der Umstände, die der deutschen Lauten-Tabulatur einst das Leben gegeben hatten.

Man kann durch die Geschichte der Notenschrift hindurch die Erscheinung verfolgen, daß den verschiedenen Entwickelungs-Phasen der Musik auch veränderte Ton-Darstellungsformen in Gestalt von Notationen, dem neuen Inhalt ein neues Gewand, entsprechen. So wuchs aus der

1) A. a. O.

Psalmodie die cheironomische Neumenschrift organisch heraus. Die Mehrstimmigkeit mußte schließlich eine Notenschrift erzeugen, welche die Zeitwerte der verschiedenen Stimmen gegen einander feststellte. Die Instrumental-Musik brauchte kleinere Zeitwerte und prägte sie im Laufe der Zeit bis zu 64tel und noch kleineren Noten aus. Die Lauten-Tabulatur, insbesondere die deutsche, scheint ihr Dasein als sekundäre Erscheinung jener großen Umwälzung zu verdanken, welche man mit der Epoche der frühen Niederländer verbindet.

Die Annahme einiger Schriftsteller des 16. Jahrhunderts (Virdung, Agricola), daß Paumann Erfinder der deutschen Lauten-Tabulatur gewesen sei, ist mindestens nicht unwahrscheinlich. Zwar sind Lauten-Manuskripte aus dem 15. Jahrhundert meines Wissens nicht vorhanden, doch können wir aus den frühesten Lautendrucken anfangs des 16. Jahrhunderts, welche die Tabulaturen bereits sicher durchgebildet und abgeschlossen zeigen, auf die Entstehung der Tabulatur spätestens um die Mitte des 15. Jahrhunderts schließen. Nun erscheint es nicht zufällig, daß diese frühesten Lautendrucke meist dreistimmige, höchstens vierstimmige Sätze enthalten. Der von den damaligen Lutinisten benutzte Stoff ist eben ein Vokalsatz, der selten über drei bis vier Stimmen hinausgeht. Erst später — im Verlauf des 16. Jahrhunderts — wird auch der Lautensatz voller, nimmt mehr als drei oder vier Stimmen auf. Die Entwicklung des Lautensatzes folgte naturgemäß derjenigen des Vokalsatzes, der, aus dem einfachen Discantus entwickelt, sich mit der Zeit zur Dreistimmigkeit erhob, um später in immer stärkerem Maße das Gebiet der Vielstimmigkeit zu beschreiten.

Nun ist, wie weiter oben dargelegt wurde, die den Lutinisten eigentümliche Mensur zur Darstellung von nicht mehr als drei (allerhöchstens vier) Stimmen geeignet und geradezu wie hierfür besonders erdacht. Dies entspricht wiederum dem Wesen der Spieltechnik, die polyrhythmische Gebilde von mehr als drei Stimmen kaum ausdrücken konnte.

Bevor aber überhaupt von mehrstimmiger Musik in der Lautenkunst die Rede war, hatte das Lautenspiel kaum andere Aufgaben, als Begleitung des Gesanges und Tanzmusik[1], und deshalb auch kein Bedürfnis nach einer eigentlichen Notation. Dieses trat erst ein, als das Interesse der Lautenkünstler und Organisten sich der neuen Kunst der Polymelodie zuwendete, und der Lutinist seinerseits den neuen Stoff aufgriff.

1) Die Laute (laut, lahut, lut, léus, leuth, luz) war bei den Troubadours neben anderen Instrumenten im Gebrauch. Vergl. auch Dictionnaire historique par La Curne de Sainte-Palaye, und Lexique roman.: »Du lut sonnoit mottets et chansonnettes«. Im Mittelniederdeutschen: lute: »De weerth langede ŏr eine luten, dar se meisterliken in syngen konde«. In Brant's Narrenschiff: »Und schlagent luten vor der tür ob gucken well die mätz herfür«.

Nach Deutschland kam die Kunst der Mehrstimmigkeit verhältnismäßig spät, denn wenn wir auch mit Arnold[1] annehmen, daß das Lochamer Liederbuch nur das Ergebnis einer bereits 100jährigen Tradition ist, so zeigt doch das »fundamentum organisandi« von Paumann die Übertragung jener Kunst auf die Instrumental-Orgelmusik in einem zum Teil wenigstens noch sehr naiven Stadium. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts aber scheint die Mehrstimmigkeit durch deutsche Instrumenten-Lehrer, — obwohl wir leider keine Denkmäler in dieser Hinsicht mehr besitzen, — ziemlich schnell Eingang in das Instrumentenspiel gefunden zu haben, vor allem in das Lautenspiel, da dieses Instrument zu jener Zeit, wie kaum ein anderes, befähigt war, mehrere Stimmen zu vereinigen und somit dem wachsenden Bedürfnis nach instrumentaler Bethätigung der neuen Kunst entgegenzukommen.

Der rege Verkehr mit Italien, das damals das höchst kultivierte Land war und die Musiker aller Kultur-Nationen anzog, wird das seinige zu diesem Prozeß beigetragen haben. Die Italiener waren offenbar Lehrer der Deutschen auf dem Gebiet der Musik und insbesondere dem des Lautenspiels. Dafür spricht unter anderem auch der Umstand, daß die Druckwerke des frühen 16. Jahrhunderts in viel höherem Maße das Entlehnen italienischer Musik von deutscher Seite zeigen, als umgekehrt (Judenkunig aus Spinacino; Gerle aus Rosseto, Aquila, Antonio Rota u. a. m.). Auch Paumann war einige Zeit in Italien[2] und hatte — schon 1447 die merkwürdigste Persönlichkeit Nürnbergs — in dieser Stadt, wie später in München, Schule gebildet, ebenso wie nachher seine Schüler in München und Hofheimer in Wien.

Die Lautentechnik ihrerseits war schon im 15. Jahrhundert gerade in Deutschland sehr vorgeschritten. Berühmte Lautenmacher werden da genannt, so Conrad Gerle in Nürnberg um 1460, dessen Lauten Karl der Kühne für seine *joueurs de luth* verschreiben ließ[3]. Baron erwähnt als einen der ältesten und besten Lautenmacher Lucas Mahler und sagt dabei:

> Nur ist dieses zu verwundern, daß sie schon nach jetziger façon, nemlich die corpora länglicht, flach und breit spanicht gearbeitet haben, und werden, in so ferne kein Betrug darhinter steckt, und sie original (oriental) befunden, man sie vor allen andern aestimiret. Man bezahlt sie sehr hoch.

Noch älter ist nach Ambros Heinrich Helt (1413 in Nürnberg); etwas später lebte Hans Meisinger gen. Ritter (Augsburg um 1447). Man sieht, in Süd-Deutschland war die Lauten-Technik bereits stark im Schwange.

1) Chrysander, Jahrbücher, etc.
2) M. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, Leipzig 1899, S. 6.
3) Ambros, Gesch. d. Mus., 2. Aufl., S. 439.

Bezüglich Paumann's als Erfinder der Lauten-Tabulatur scheinen nun die Angaben Gerle's und Agricola's auch eine Bestätigung durch Judenkunig[1] zu erfahren, welcher in der Vorrede zum deutschen Teil seines Lautenbuches sich wie folgt äußert:

Es ist menicglich wissen das in kürtzen jaren bey manß gedechtniß erfunden worden ist die Tabulatur auff die Lautten/ und das zwickhen darvor haben die alten mit den federn durchaus geschlagen das nit also khustlich ist. Seytmals die Tabulatur gantz gemain worden ist und veracht aus dieser ursach den meren tail wirdt sy falsch abgeschrieben von ainem zu dem andern die sy nit recht versteen und darnach von in selber lernen wöllen und greiffen so ungeschickht griff und verstendt der Mensur nit und radprechentz dürch ainander . . .

»In Kürtzen jaren bey mannß gedechtniß« wird etwa 50 bis 80 Jahre bedeuten. Das führt, von 1523 an gerechnet, auf etwa 1460 bis 1450 zurück. Paumann starb 1473.

Sehr bezeichnend erscheint mir aber auch die Mitteilung, daß früher »durchaus mit den federn« geschlagen wurde, also nicht mit den Fingern. Gründe der Wohlanständigkeit, wie sie in den ältesten Zeiten des Lyraspiels vorherrschend gewesen sein sollen[2], können wir hier wohl kaum als maßgebend anerkennen. Das Schlagen mit dem Plektrum hatte den Vorteil, daß man mit ihm weniger Gefahr lief, sich in dem zu schlagenden Chor zu irren[3]. Akustisch aber war das Spiel mit dem Plektrum bezüglich der Tonbildung dem Spiel mit den Fingern unterlegen[4]. Eher war das Plektrum notwendig bei Metallsaiten, da die Finger das Schlagen derselben (Zupfen) auf die Dauer nicht gut ertragen.

Virdung sagt ferner an einer Stelle:

Die messenen und stehelenen saitten wellen sich zu den lauten nit lassen brauchen. Dann so man die in den bunden mit bloßen fingern angreiffet so wollen sie nit so wol lauten, als so man sie mit eysen oder holt anschlecht.

Eine Bestätigung der Judenkunig'schen Notiz finden wir auch bei Ochsenkhun, der in der Vorrede zu seiner Tabulatur nach einem schwachen Versuch geschichtlicher Darlegung der Entwicklung von 3 bis 11 Saiten Folgendes anführt:

. . . wie dann solliche (nämlich 11 Saiten) ongeverlich unser laut noch hat, das man nit allein concordantzen mit dem Federkiel, wie es die Alten (vergl. den Ausdruck bei Judenkunig) in brauch gehabt schlagen und darzu

1) Gestorben 1526 als »senex«.
2) Forkel, Allgem. Gesch. d. Mus., Bd. I, S. 202.
3) La-Borde, Essai, T. I, S. 17, Anm. a.
4) Helmholtz, Lehre v. d. Tonempf.

ein stimm singen. Sondern die gantze scalam musicam mit allen tonis und semitonis auff alle figurat wunderbarlich mag zu wege bringen[1]).

Ferner: In einem Manuskript des 15. Jahrhunderts[2]) sieht man die Laute abgebildet in den Händen Terpsichore's, welche sie mit einem Plektrum schlägt. Es scheint also ziemlich sicher: 1) daß man vor Paumann vorzugsweise mit Plektrum spielte; 2) daß man neben Darmsaiten auch solche von Messing oder Stahl benutzt hatte; 3) daß die Lautenkunst von Beidem im 15. Jahrhundert (etwa Mitte) Abstand genommen habe. Das könnte geringfügig erscheinen. Und doch wirft es vielleicht auf unsere Frage ein aufhellendes Licht. Es ist klar, daß man mit dem Plektrum niemals polymelodisch spielen konnte, höchstens harmonisch, insofern als man mit der Schlagfeder, wie heute bei der Akkord-Zither, über die Saiten streifte. Mit der Schlagfeder ist eben ein individuelles Herausheben einzelner Tonfolgen eine Unmöglichkeit. Ist es also nur ein Zufall, daß das Spiel mit dem Plektrum ziemlich genau zu einer Zeit aufhörte, als die neue Kunst in Deutschland heimisch wurde? Ihre Wiedergabe auf der Laute erforderte zwingend eine andere Technik. Die rechte Hand erhielt neue Aufgaben, denen sie nur gerecht werden konnte, wenn sie die verschiedenen (drei) Stimmen grundsätzlich auf die Finger verteilte.

Es ist nun freilich eigentümlich, daß die deutschen Lauten-Künstler nicht die romanische Tabulatur annahmen. Nur die rhythmischen Zeichen der deutschen Tabulatur sind die der romanischen. Ob sie von dieser entlehnt wurden, ist schwer festzustellen, eben so wenig, ob die Linien-Tabulatur der Romanen vor dem 16. Jahrhundert in Deutschland gebraucht worden ist. Eher läßt sich übrigens das Gegenteil annehmen.

Offenbar machte sich bei den Deutschen das Bedürfnis geltend, jene Polymelodie auch in einer besonders ausgeprägten Art der Notation zum Ausdruck zu bringen. Daher jener Unterschied der mehr chordischen Notation der Romanen (auf Linien) und der mehr stimmigen der Deutschen ohne Linien. Nahmen aber die Deutschen die Linien-Tabulatur nicht an, so fiel damit auch jeder Grund weg, die Zahlen derselben auf ihre Tabulatur zu übertragen. Denn diese haben nur Sinn auf einem Liniensystem, nicht aber im Rahmen einer stimmigen Notation. Die vorhandenen Vokal-Tonbuchstaben anzuwenden verbot ihnen andererseits die

1) Auch die Araber (Perser) kannten neben dem Gebrauch der Finger den des Plektrums (midsrab), wie aus dem Manuskript des Al-Khowarazmi (s. Land, gamme arabe, S. 21) zu ersehen ist. Vergl. auch die Abhandlungen der Lautern Brüder, S. 110.

2) Vergl. M. Brenet, a. a. O., S. 641.

Rücksicht auf die Unterscheidung der Unisone. Über die relative Zweckmäßigkeit der Buchstaben-Anordnung der deutschen Tabulatur habe ich im übrigen schon im Abschnitt »Bünde etc.« verhandelt.

War nun die Entstehung der deutschen Lauten-Tabulatur, wie ich annehme, wirklich eine Folge-Erscheinung der neuen Kunst der Mehrstimmigkeit, so ist andererseits ziemlich wahrscheinlich, daß, was der deutschen Tabulatur allein eigen, nämlich die Buchstaben-Notation ohne Linien, die Erfindung eines Mannes gewesen sein wird. Man kann sie kaum durch Übereinkunft entstanden denken, weil zu jener Zeit weder Notendruck noch sonstige Mittel des allgemeinen geistigen Austausches von Stadt zu Stadt, von Land zu Land, von Nation zu Nation vorhanden waren. Persönlicher Unterricht, Schule, — das wird die Geburtsstätte jener Tonschrift gewesen sein; und da wir von keinem größeren und berühmteren Tonsetzer und Instrumenten-Künstler wie Musiklehrer Deutschlands jener Zeit wissen, als von Paumann, da andererseits alle Anzeichen und einige direkte Hindeutungen der Zeitgenossen diesen als Erfinder kennzeichnen, so liegt kein triftiger Grund vor, dies anzuzweifeln.

Wenn Agricola gesagt hat, nur ein Blindgeborener konnte solche Tonschrift erfinden, so wollte er allerdings damit ausdrücken, sie sei schlecht genug dafür gewesen. Diesem Urteil wird man sich vielleicht um so weniger anschließen, als die deutsche Lauten-Tabulatur thatsächlich etwa 150 Jahre bestanden hat. Und wiederum, würde man einwerfen, daß ein Blindgeborener nicht im Stande gewesen wäre, eine solche epochemachende Erfindung zu leisten, so muß darauf hingewiesen werden, daß Paumann offenbar ein für damalige Zeit umfassendes musikalisches Talent war, daß ferner ein Schlick, der Autor sehr beachtenswerter und auch jetzt noch wichtiger Werke über Musik, ebenso wie z. B. Fuenllana, jener geistvolle spanische Komponist des 16. Jahrhunderts, dasselbe Schicksal teilten.

Auch in neuerer Zeit hat es nicht an Stimmen gefehlt, welche die deutsche Lauten-Tabulatur verurteilen. So bezeichnet Wasielewski sie zum Beispiel als unpraktisch und eine unkünstlerische Richtung offenbarend. Unpraktisch möchte ich sie nach Obigem nicht nennen; unkünstlerisch — dieser Ausdruck ließe sich allerdings damit rechtfertigen, daß Bund-Zeichen an die Stelle von Ton-Zeichen traten. Doch muß man bedenken, daß es sich um die ersten Anfänge einer Kunst handelte, und welche Schwierigkeiten dieselbe zu überwinden hatte. Wenn, nach Wasielewski, Leopold Mozart ein ähnliches Urteil über das Unkünstlerische der Violinbünde fällte, so hatte dieser für seine Zeit sicher recht. Aber welch ein Unterschied der Instrumental-Entwicklung besteht zwischen 1450 und 1750.

Auch muß man in Rechnung ziehen, daß die deutsche Tabulatur in gewisser Weise doch musikalischer war, als die romanische, indem sie — allerdings durch Vermittlung der Bünde — schlechterdings alle innerhalb 4 Oktaven liegenden Töne und Halbtöne, darunter eine große Anzahl doppelt, durch je einen Buchstaben festlegte, eine Individualisierung, die die romanische Tabulatur nicht kennt. Daß man sich überraschend schnell — bei einiger Übung — an das Lesen der deutschen Tabulatur, gerade bezüglich der stimmigen Führung, gewöhnt, lehrt der einfache Versuch.

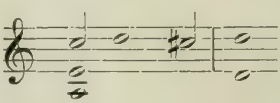
Accidnetien.

Noch Praetorius beklagt sich ein Jahrhundert später über die Mode der Komponisten, keine Vorzeichen zu schreiben. Auch Judenkunig sagt schon 1523:

. . . die des Gesangs unverständig sein und my für fa oder fa für my setzen . . .

Er meint die Lutinisten oder Dilettanten auf der Laute, die die Accidentien nicht richtig in den Lautensatz hineintragen. Denn hier hieß es freilich, sich für mi oder für fa zu entscheiden. Daß das übrigens nicht blos »Unverständigen« schwer wurde, sondern auch Sachverständigen, zeigt der Vergleich verschiedener Bearbeitungen ein und desselben Stückes; wie man sich aus Neusiedler, Judenkunig, Spinacino u. a. leicht überzeugen kann. Es ist ganz merkwürdig, wie der eine fa setzt, wo der andere mi nimmt, und umgekehrt.

Diese Unsicherheit lag in der Entwicklung der *musica ficta* begründet und war offenbar allgemein verbreitet. Man kann daher nicht sagen, daß uns die Lauten-Musik unfehlbar Aufschluß giebt darüber, ob eine Note des Vokalsatzes in zweifelhaften Fällen mit einem Vorzeichen zu versehen sei oder nicht. Immerhin jedoch sind einige Fingerzeige darin wertvoll; namentlich auch bezüglich des Gebrauches des *subsemitonium modi*, welches am Schluß ziemlich ausnahmslos angewendet wurde; und überhaupt bei Ganz- oder Halbschlüssen, freilich, wie schon Arnold[1]) nachweist, vielfach erst nach unmittelbar vorhergegangener Verminderung der Sexte, z. B.:



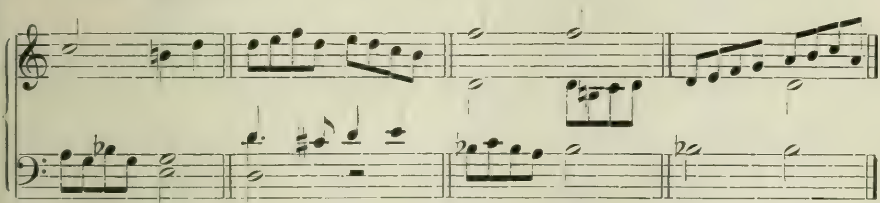
1 Fr. W. Arnold, Das Locheimer Liederbuch nebst der Ars Organisandi von Conrad Paumann; Jahrbücher f. mus. Wissenschaft, II. Bd., S. 85.

Das scheint mir auch Agricola[1] ausdrücken zu wollen, wenn er sagt (1545):

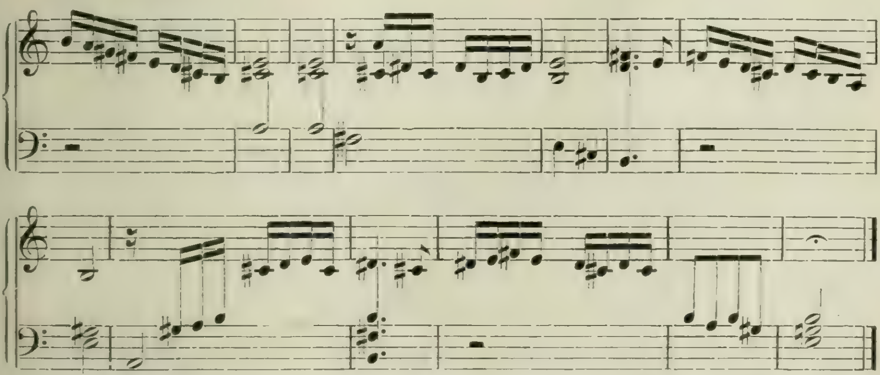
Semitonia als cis dis fis
und wie sie sein
wiewol sie den gesang zieren fein
pflegt man sie doch selten zu fürn
sondern allein im syncopirn.

Wir müssen jedoch differenzieren. Denn schon im Verlauf der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts tritt größere Klarheit und Folgerichtigkeit ein. Die frühen Italiener, Spinacino, Joan Ambrosio Dalza[2]) tasten noch sehr unsicher in dem Gebrauch der Chromatik herum. Oft weiß man, wie die unten folgenden Beispiele zeigen, wirklich kaum, weshalb sie so scheinbar ratlos zwischen h und b, zwischen f und fis umherschwanken, manchmal mi und fa ganz unmotiviert in einem Takt vereinigen; und nicht nur in mehreren Stimmen als Querstand, sondern in einer Stimme und deren Melodie-Schritten oder in der Koloratur.

Z. B. Spinacino:



Joan Ambrosio:

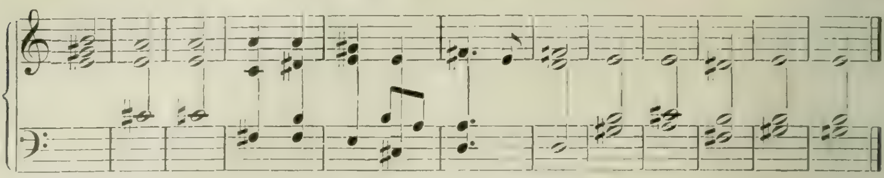


Und doch, sehen wir uns das letzte Beispiel etwas genauer an: so kraus wie es aussieht, das dunkle Gefühl eines Versuchs, durch Chro-

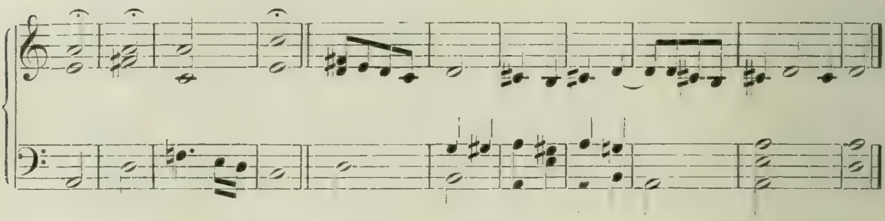
1) A. a. O., Eitner, S. 158.

2) Der Autor des vierten Buchs »Intabolatura de Lauto« (Petrucci 1508) wird auf dem Titel nur mit den Vornamen genannt.

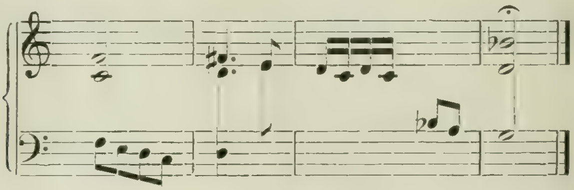
matik zu modulieren, ist in diesem reinen Instrumental-, nicht Vokal-Satz, unverkennbar. Wir können uns denselben harmonisch so vereinfachen:



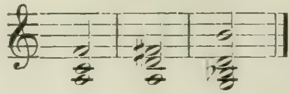
Ferner (Joan Ambrosio):



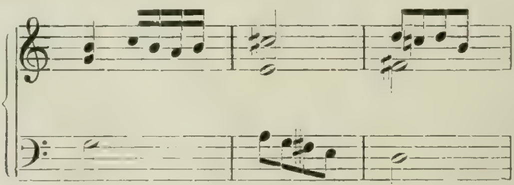
Diese Modulationen sind klar. Merkwürdig ist folgende:



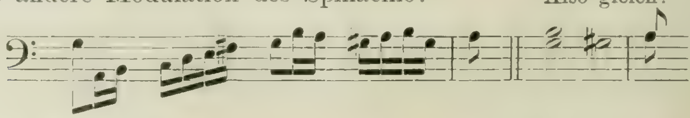
welche vereinfacht lautet:



Bemerkenswert ist auch:



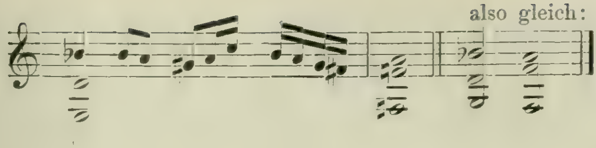
Eine andere Modulation des Spinacino: Also gleich:



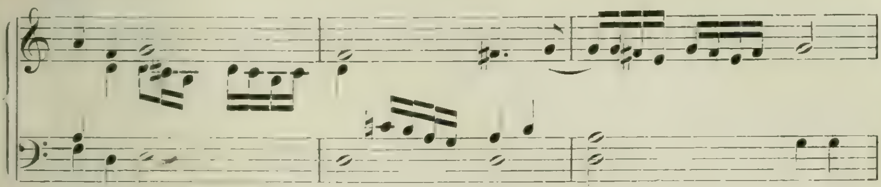
Solche Beispiele für chromatische Modulation sind auch aus den Lautenwerken der deutschen Lutinisten nachzuweisen.

Schlick:

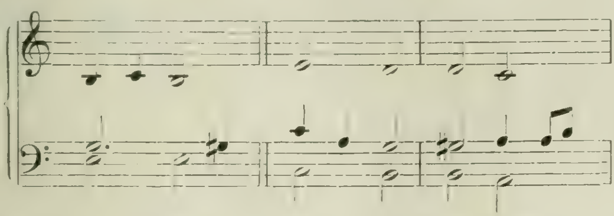
also gleich:



Neusiedler:



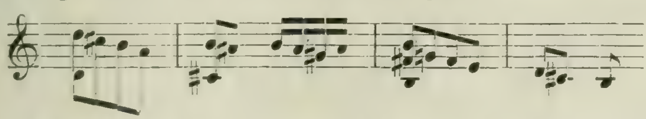
Also Modulation von f-dur (d-moll) direkt nach g. Und:



Gerle (übrigens ein Satz von Antonio Rotta, also Ital.):

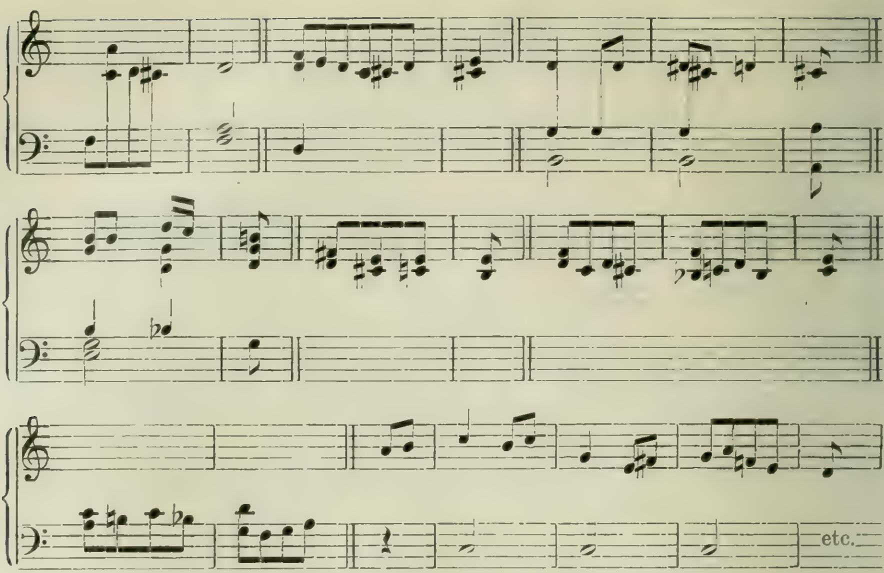


Eine Modulation bei Joan Ambrosio interessiert nebenbei noch besonders dadurch, daß sich hier die harmonische Molltonleiter ganz in moderner Art zeigt. Aus einer »Calata dito zigonze«:



Andere Beispiele für willkürlichen Gebrauch der Chromatik bei Joan Ambrosio sind folgende:





u. a. mehr.

Es ist kein Zufall, daß diese merkwürdige Chromatik sich bei weitem mehr in Instrumental-Stücken als in den arrangierten Vokalsachen zeigt. Die Vokal-Musik kannte sie in dieser Ausdehnung damals keineswegs; aber in Preambeln, Phantasien, Tänzen waltet, wie wir sehen, eine größere Freiheit vor. In dieser Zeit des Überganges von einer in den Kirchentönen verkörperten Harmonie-Empfindung zu einer neuen, tonalen, nimmt sich dieses Umhertasten in der Chromatik wie das Stammeln eines unmündigen Kindes aus, und völlige Klarheit war erst einer späteren Zeit vorbehalten. Nicht zum mindesten aber hat die Instrumentalmusik, so auch die Lautenmusik auf diesen Entwicklungs-Prozeß Einfluß ausgeübt, indem durch sie die Gewöhnung des Gehörs und der Tonempfindung an die Chromatik befördert wurde. Nach und nach fielen die Fesseln der starren Diatonik ab, begriff man die Fähigkeit, in dem gesamten Gebiet der unterscheidbaren Töne hinüber und herüber zu modulieren; mit der Zeit brach sich dann das Bedürfnis Bahn, alle Töne zum Untergrund harmonischer Gebilde zu gestalten. Vorbereitend wirkte auch hier — neben Orgel und Klavier — die Laute, indem ihre gleichsam neutrale Tabulatur der Transposition nach entlegeneren Tonarten[1] Vorschub leistete.

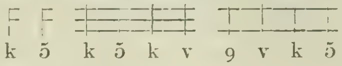
Freilich benannten die Lutinisten in der Tabulatur die Töne nur mit Griffzeichen; man darf jedoch nicht annehmen, daß sie sich jeglicher Vorstellung der eigentlichen musikalischen Bedeutung dieser Zeichen entschlugen. Letztere waren eben nur Handhaben für die Thätigkeit

1) Tonarten in unserm Sinne.

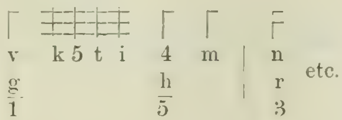
der linken Hand, und gerade der Umstand, daß die Lutinisten eine Stimmung angaben, daß sie also den untersten Chor mit A oder G und dementsprechend die anderen Chöre bezeichneten, deutet darauf hin, daß wenigstens die Meister sich der Tonbedeutung jener Griffzeichen vollkommen bewußt waren und in Tönen, nicht aber in Griffzeichen dachten. Gingen sie nun von der A-Stimmung aus, so erhielt z. B. das Zeichen m, welches sie freilich mit b übersetzten, unter gewissen Umständen die Bedeutung des subsemitonium modi, d. h. eines erhöhten a; ebenso das Zeichen l die Bedeutung eines erhöhten e statt f etc.

Im Anfang des 16. Jahrhunderts ist von ais und eis etc. noch nicht die Rede. Agricola erwähnt als Semitonia nur fis, cis, gis, dis. Im Lautenspiel aber sehen wir die Enharmonie gleichsam verschleiert (unter den Griffzeichen verborgen) in die Musik hineinschlüpfen, vor allem in die Instrumentalmusik. Der Nachweis des Gebrauches von ais, eis, fisis in der Lautenmusik jener Zeit wird daher nicht ganz ohne Wert sein.

In Gerle's Priamel, welche beginnt:



findet sich ais im sechsten Takte:

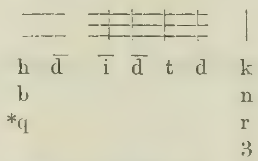


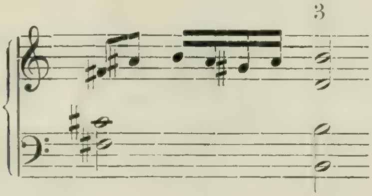
Übertragung:

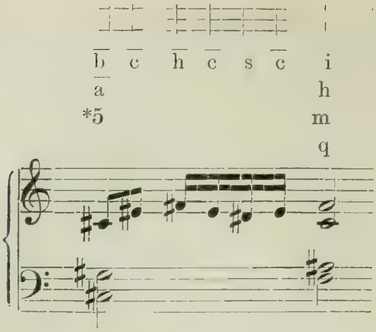


Dasselbe hat Judenkunig (Gerle übernahm dieses Priamel von ersterem).

In Gerle's Lautenbuch von 1552:







zugleich als Beispiel für eis.

Joan Ambrosio. Im »Suprano de calata« S. 41:



und S. 13b:



ebenso an anderen Stellen dieser Calata:



in der Modulation von D nach H.

Judenkunig, »Ain Trium« (Auftakt) (das ī bedeutet $\bar{\text{i}}$):

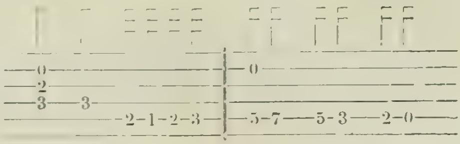


Neusiedler:



Ochsenkhun: In »Dilexi quoniam« kehrt ais wiederholt wieder, ebenso an verschiedenen anderen Stellen.

Eis finden wir bei Joan Ambrosio p. 38:



gleich



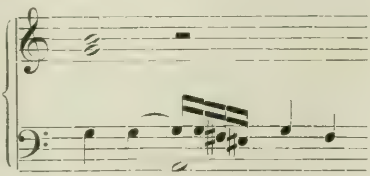
sowie



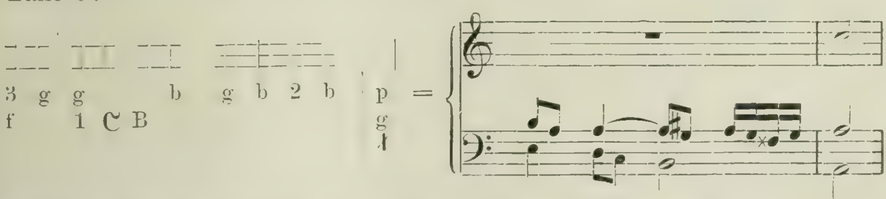
ferner bei Judenkunig:



und bei Neusiedler »Laudate dominum« Takt 54:



Fisis finden wir z. B. bei Neusiedler in »Si dormiero« (H. Finck) Takt 9:



ferner in »Sehr kunstreicher Preambel und Fantasey«, Takt 67:



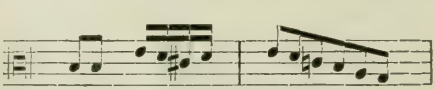
und dies wiederholt sich mehrere Male, beruht also nicht auf einem Druckfehler.

Dieser sehr seltene Gebrauch von fisis ist nun freilich aus Rücksichten der Technik zu erklären. Denn die Koloratur g b 2 b ist leichter zu spielen, als g b q b =  namentlich wenn das H im Baß ausgehalten werden soll. Parallelstellen (in obigem Preambel) in anderer Tonart bringen die Koloratur wieder diatonisch, weil hier die Applikatur anders liegt:



Analog müßte es cis-is heißen.

Ob nun obige chromatische Folge aus Rücksichten bequemerer Applikatur gewählt worden ist oder nicht, die Instrumentalmusik jener Zeit wagt es doch schon, mehrere chromatische Töne hinter einander zu bringen. Um so weniger werden sie mißfallen haben, als sie schnell verklangen. Mehr noch als Orgel und Klavier mag die Laute dem Gebrauch der Chromatik Vorschub geleistet haben, da die Nachbarbünde der letzteren immer im Verhältnis von Halbtönen standen, sodaß es schon technisch viel leichter war, chromatisch zu spielen, als diatonisch, namentlich in schnelleren Passagen. Bei Orgel und Klavier war das diatonische Spiel (auf den weißen Tasten) leichter als das chromatische (Wechsel zwischen weißen und schwarzen Tasten). So schreibt schon Joan Ambrosio ganz modern:



und Ähnliches. Vor allem war, wie aus den Beispielen ersichtlich ist, gerade die Koloratur ein Vehikel der Chromatik; und es scheint nicht zweifelhaft, daß dieser Zweig der Lautenkunst, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts allmählich abblühte, zur Entwickelung des musikalischen Gefühls für die Chromatik nicht unerheblich beigetragen hat.

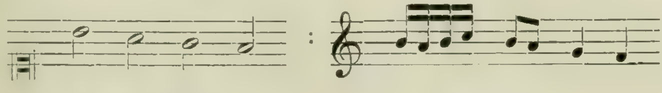
Koloratur.

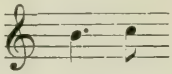
„Orglisch art ist die beste art mit Coloratur / Risswerck auch . . .“ sagt Agricola[1]) bezüglich des Lautenspiels[2]). Neusiedler setzt dieser Art die lutanistische gegenüber, worunter die Satzweise ohne Koloratur zu verstehen ist.

1) A. a. O., Eitner, S. 222.

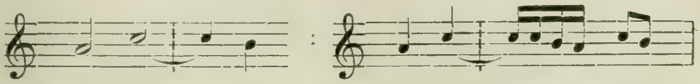
2) Bezüglich des Wesens der Koloratur in jener Zeit vergl. M. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik (Weitzmann), Leipzig 1899.

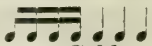
Der schnell abklingende Ton der Laute forderte zum »Diminuieren«, wie der Kunstausdruck lautete, geradezu heraus. So hob man gewisse Töne durch eine Wiederholung derselben in einer Koloratur-Phrase hervor, z. B. Neusiedler in »Laudate dominum« (Brumel)

anstatt 

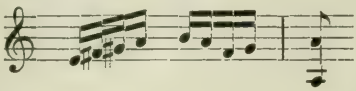
oder  anstatt 

oder zur Ausfüllung von Synkopen:

anstatt 

Auch zur Ausfüllung von Pausen wurde Koloratur angewendet, z. B. statt  schrieb der Lutinist 

Auch zur Vorbereitung des ersten Schlages wird Koloratur wie ein Anlauf, ein Ausholen gebraucht. So von Judenkunig als Einleitung (Auftakt) zu »Zucht Ehr und Lob«:

 etc.

In gleicher Weise von den Italienern und Franzosen z. B. in der Sammlung Attaingnant:



und bei Spinacino (Petrucci)



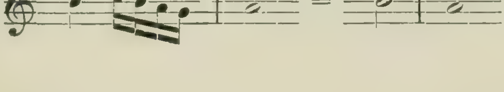
Der Septimen-Vorhalt bei Kadenzen wird mit Vorliebe koloriert:



ist der Ausdruck für



Auch solche Schlüsse sind beliebt:

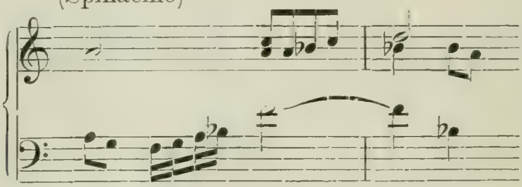


Im übrigen findet man in den Passagen mehr konventionelles als originelles. Lang auszuhaltende Töne werden mit Wechselnoten (eine Art Triller) geziert, Sprünge durch Tonleiter-Phrasen ausgefüllt. Schreibt z. B. der eine ganz einfach:

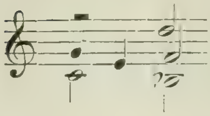


so macht der Kolorist daraus:

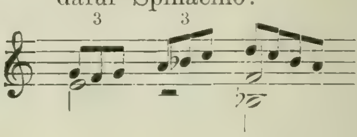
(Spinacino)



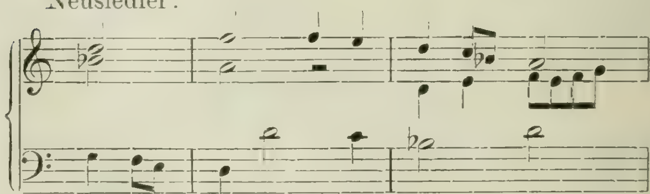
Neusiedler:

oder: 

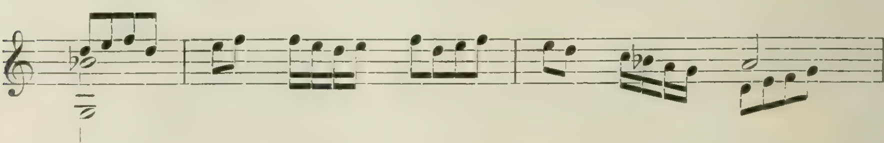
dafür Spinacino:



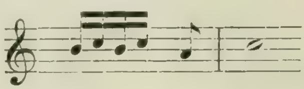
Neusiedler:

oder: 

dafür Spinacino:



Trillerartiges z. B. bei Schlick:



Das Maß der Kolorierung ist je nach Geschmack und Absicht des Autors ein sehr verschiedenes. Judenkunig z. B. gebraucht sie ersichtlich

sehr sparsam; freilich wohl aus dem Grunde, weil das Buch für Lernende bestimmt ist. Neusiedler macht ausgesprochene Unterschiede zwischen kolorierten Stücken mit »scharpffen laiflein«) und nicht kolorierten. Man kann den Unterschied besonders an solchen Stücken erkennen, die sowohl auf organistische wie auf lutanistische Art gesetzt sind.

Es leuchtet ein, daß letztere Art bei Wiedergabe von Vokal-Kompositionen den Gang der Stimmen am klarsten und reinsten erkennen läßt, während die scharfe Koloratur denselben oft fast ganz verwischt. So verlieren z. B. charakteristische Sprünge, durch diatonische Koloraturgänge ausgefüllt, ihr beabsichtigtes Gepräge und, je stärker diminuiert, je kleiner die Notenwerte der Koloratur werden — Neusiedler gebraucht auch Zweiunddreißigstel in unserem Sinne, wie auch die Italiener —, desto mehr von den anderen Stimmen fällt einfach weg. Man vergleiche hierzu die beiden Bearbeitungen von Josquin's »Adieu mes amours« bei Neusiedler.

Öfters überwuchert die Koloratur das kontrapunktische Gewebe völlig, und dann sind es nur Akkordschläge, die ab und zu die Zufalls-Harmonien des Originals erkennen lassen. Man kann sich schwer vorstellen, daß solche Bearbeitungen von Vokalstücken, wie sie namentlich die Italiener in den Petrucci-Drucken bringen, das musikalische Entzücken der Hörer hervorgerufen haben sollen. Wenn man zum Beispiel[1]) folgendes Lobgedicht auf Spinacino liest:

»Non hec spina manum ledit: sed concitat aures mellifluo cantu . . .« ,

so wird man von solchem Lob immerhin etwas abrechnen dürfen.

Zuweilen verläßt der Kolorist das vokale Original ganz und ergeht sich schrankenlos eine Weile in kühnen Passagen, die auch nicht durch die leiseste Spur motivischer Arbeit den Zusammenhang mit der Vorlage erkennen lassen. Namentlich die Italiener des Petrucci zeichnen sich durch diese Bevorzugung der Bravour aus; auch ziehen sie gern vor, eine oder zwei Stimmen des Originals auf der einen Laute wiederzugeben, während eine Begleitlaute die koloristische Ausschmückung übernimmt. Mehr Rücksicht auf das Original scheinen die späteren Italiener (Rossetto, Aquila etc.), ebenso die Deutschen, wie Judenkunig, auch Neusiedler, Gerle zu nehmen. Ganz auffallend ist, daß die Lautenstücke mit Gesang meistens die Koloratur verschmähen und sich mit der Wiedergabe der Stimmen des drei- oder mehrstimmigen Originals begnügen. Ochsenkhun, der an der Grenze des von uns behandelten Zeitabschnittes steht (1558) und sich durch Bearbeitung fünf- und sechsstimmiger Vokalsätze auszeichnet, ist zwar auch Kolorist, hält sich dabei aber streng an das Original, dessen Stimmen er, wenigstens akkordisch, möglichst genau wiedergiebt.

1) Intabul. de Lauto, Petrucci, libr. I.

Die Koloratur — ein willkommenes Mittel des Lutinisten, den Glanz seiner Technik zu zeigen — hat also, wie man wohl sagen kann, zu ihrem Theil mit dazu beigetragen, aus dem polyphonen Satz einen mehr akkordischen zu machen und ihn somit der Satzweise des Tanzes anzupassen, der von jeher seinen Rhythmus durch Akkordschläge markierte. Hierdurch aber bekam dieser letztere mit der Zeit eine größere Bedeutung, zunächst in der Instrumental-Musik, dann überhaupt in der allgemeinen Musikempfindung. Näheres darüber an Ort und Stelle.

Vortragszeichen.

In den Tabulaturen sehen wir außer den nackten Ton- und Mensur-Zeichen nur ab und zu ein Kreuzlein, — aber nirgends eine Spur von Andeutung für den Vortrag; weder für das Legatospiel, noch für ein Piano oder Forte, für Dehnung oder Beschleunigung, crescendo oder decrescendo, auch nicht für einen Triller oder Mordant. Sollen wir daraus entnehmen, daß die Lauten-Meister jener Zeit aller Vortrags-Nuancen ermangelten? Daß sie vor allem der vielen technischen Kunstgriffe entraten haben, welche den Ton zu einem eindringlichen, zu einem ergreifenden gestalten? Ganz läßt sich das kaum begreifen, im Hinblick auf die Überschwänglichkeit des Lobes und der Bewunderung, die von den Zeitgenossen dem Lautenklang gezollt werden. Mercur, Apollo, Amphion, Themistocles und die gesamte einschlägige Mythologie werden aufgeboten, um die ethischen Wirkungen des Lautenspieles zu schildern; wenn man auch nicht so weit geht wie der Araber im Mittelalter, der mit dem Lautenklang selbst körperliches Gebrechen zu heilen vermeint.

Doch dürfen wir nicht vergessen: auch heutzutage giebt die feinste Notierung, die mit den raffiniertesten Mitteln arbeitet, noch lange nicht den Geist eines musikalischen, aus der Tiefe der Innerlichkeit geschöpften Meisterwerkes wieder. Die letzten Geheimnisse einer Kunst behält der schaffende und der lehrende Künstler auch jetzt noch für sich; um wie viel mehr zu einer Zeit, die fast alle Gebiete des wissenschaftlichen, künstlerischen, gewerblichen Lebens mit dem Schleier des Geheimnisses oder des Geheimthuens umgaben; in der der Alchymist die Kunst des Goldmachens nur den vertrautesten Schüler offenbarte; in der die gewaltige Macht der Öffentlichkeit, die schließlich auch die dichtesten Schleier lüftet, noch unbekannt war. Mersenne sagt einmal ganz bezeichnend[1]):

> . . . il n'y a, neantmoins qu'Adrien le Roy qui ayt donné par escrit quelques preceptes de son instruction, ils ont peut-estre creu acquerir plus de gloire à tenir cet Art caché qu'à le divulguer: de là vient, que les pièces qui sortent de leurs mains, ne sont jamais touchées selon leur intention . . .

1) A. a. O., Instruments, L. II, S. 82, 83.

Und um diesem Übelstande abzuhelfen, stellt Mersenne eine Vortrags-Vorschrift bis ins Detail auf. Ich fürchte, dies wird dem Mangel an musikalischem Verständnis nicht eben abgeholfen und vor allem den Lehrer nicht ersetzt haben.

Auch der Kunstgesang jener Zeit kann kaum als des Ausdruckes ermangelnd gedacht werden. Und doch findet sich nirgends eine Andeutung wie piano oder forte oder crescendo in den Notationen. Offenbar hielten die Meister den Ausdruck für überhaupt nicht notierbar[1]), doch zweifellos war auch der Lautenton modulationsfähig. Mersenne sagt in dem Abschnitt über die Instrumente[2]):

»Le son est plus doux, quand la main touche immediatement la chorde . . . d'autant que le doigt de l'homme tempere le son avec Art et l'adoucit tant qu'on veut . . .

C'est donc la variété qui rend le son agréable et s'il n'est varié il mérite plustost d'estre appellé bruit que son.«

Wenn letzteres auch mehr im Gegensatz zu dem *son continu* der Flöte gemeint ist, so geht doch der Sinn des Ganzen darauf hinaus, daß die Art und Weise des Anschlags den Ton angenehm verändert, veredelt, verstärkt, abschwächt, je nach der Absicht des Spielers.

Auch die Anschlagstelle spielte, wie wir früher sahen, eine Rolle, und die linke Hand konnte den Ton in Bezug auf seine Färbung beeinflussen. Das Beben der linken Hand ist noch jetzt — mit Maß ausgeführt, ein garnicht zu missender Kunstgriff unserer Instrumentalisten auf Saiten-Instrumenten, um den Ton zu individualisieren, ihn süßer zu machen. Und dieses Beben brauchte nicht erfunden zu werden; es lag in der Natur der Hand, und jeder Künstler mußte von selbst auf dieses Mittel des Ausdrucks verfallen. Daß es damals — wenigstens auf Streichinstrumenten — schon bekannt war, zeigt eine Stelle in Agricola's Musica instrumentalis[3]):

Auch schafft man mit dem zittern frey/
Das süßer laut die melodey.

Auch scheint mir die Annahme nicht ausgeschlossen, daß die sogenannten *Mordanten* damals — also schon Anfang des 16. Jahrhunderts — als Verzierungen des Tons stark in Gebrauch der Lutinisten gewesen sind, ohne daß ihre Tonschrift Zeichen dafür besaß. Über diesen Punkt spricht sich Agricola[4]) wie folgt aus:

---

1) Aus Vorträgen des Herrn Prof. Dr. Fleischer entnehme ich allerdings die Notiz, daß in einer Flötenschule des Jahres 1535 Fontegara, thatsächlich Zeichen für »vivace«, »tremolo« und »suave« vorkommen.

2) S. 11, 12.

3) Eitner, S. 204.

4) Eitner, S. 222.

Jeewol alhie noch etwas mehr
Von solcher Kunst zusagen wer
Als nemlich vom Coloriren
Und von Mordanten zu füren.
Welches trefflich ziert die Melodey
Auff Instrumenten allerley/ . . .

Wie aber die Mordanten gemacht wurden, sagt er nicht:

Dieweil ichs aber auf dis mal
Alhie nicht kan beschreiben all
Denn es wolt werden viel zulang
So laß ich fahren diesen schwang.

Aber der, allerdings erst Ende des 16. Jahrhunderts schreibende, Waisselius giebt doch eine ziemlich genaue Beschreibung des Mordants, wie folgt:

Mordanten werden genennet gleich als Moderanten und werden auch mit den Fingern der lincken Hand gemacht. Sie werden aber allein in Griffen gantzer und halber Schlege und in Leuflein da vier Noten auf 1 Schlag gehen . . . gebraucht . . . Die Mordanten dienen dazu das sie dem Lautenschlagen eine Lieblichkeit geben und werden bisweilen mit dem Zeiger bisweilen mit dem Mittelfinger bisweilen mit dem Goldfinger bisweilen auch mit dem kleinen Finger gemacht also das die Finger mit welchen die Mordanten gemacht werden in den Griffen, etwas langsamer denn die andern auff die Buchstaben gesetzt zwey als drey mal gleich als zitternde auff und nider bewegt werden In etlichen Griffen werden die Mordanten über dem Finger damit der Buchstaben gegriffen mit dem kleinen Finger gemacht . . . . . . Von diesen Dingen kann man nicht gewisse Regel schreiben/ Dieses muß die Zeit in übung geben . . .

Diese Mordanten oder Moderanten, eine Bezeichnung, die vielleicht doch eine gewisse Tonveränderung, Tonfärbung ausdrückt, verstehe ich als in zweierlei Art gebräuchlich, nämlich einmal als Beben, genau so, wie es unsere heutigen Streicher gebrauchen und wie sie Baron ganz deutlich für die Laute beschreibt, ferner als Pralltriller gleich dem Mordant Ammerbach's[1], und als eine Art *tremblement* des Gaultier und Mersenne[2]).

Auch bei Waisselius finden sich Zeichen für Mordanten in der Tabulatur nicht vor. Man muß also annehmen, daß diese Verzierung dem Geschmacke des Ausübenden überlassen blieb. Je weiter aber im Laufe der Zeit die Lautenmusik sich von ihrem Ursprung, der polymelodischen Vokalmusik entfernte; je selbständiger sie sich zur wirklichen reinen Instrumentalkunst entwickelte, und je mehr sich ihre Technik verfeinerte und dem Virtuosenhaften zustrebte, um so stärker trat das Bedürfnis

1) Wasielewski, a. a. O., S. 25.
2) Siehe auch O. Fleischer, Denis Gaultier, S. 69.

nach Verallgemeinerung, nach äußerer Klarlegung der Vortragskunst, der Manieren in den Vordergrund.

Der Bindebogen z. B., der nach O. Fleischer[1]) schon spätestens Mitte des 16. Jahrhunderts in der Lautenmusik gebräuchlich war, drang erst Anfang des 17. Jahrhunderts in die Notenschrift ein. Bezüglich der großen Zahl von Zeichen (Vortragszeichen) für die Spieltechnik, welche Mersenne einführte oder wenigstens verzeichnet, verweise ich auf die angezogene Schrift des oben genannten Forschers.

Zum Schluß dieses Abschnittes mache ich auf das in den Beilagen enthaltene Priamel Nr. V Neusiedler's aufmerksam, welches mir wie kein anderes Lautenstück aus jener Zeit durch die Art der Behandlung des Satzes, durch den Wechsel des eigentümlich klagenden Motivs aus höheren in tiefere Lagen, den Wechsel des Ausdruckes und der Stimmung anzudeuten scheint. Man kann sich sehr wohl vorstellen, daß der Lautenkünstler durch die Verschiedenheit des Anschlags, durch dynamische Veränderungen, wie durch die Ausdrucksmittel der linken Hand den Wiederholungen jenes Motivs immer neue und reizvolle Farben zu verleihen im Stande war.

Tempo, Takt[2]).

Nach Judenkunig (lateinischer Teil des Werkes) ist 𝄐 das Zeichen für »una brevis«. Dieses Zeichen füllt also den langen Schlag (*longum mensure tactum*) aus. Bei Attaingnant (*Epitoma musice* von Orontius Fineus) ist zu diesem Punkt bemerkt:

«𝄐 sapelle poinct dorgue et vault double semibreve ou autant quon le veult faire valoir.»

Und an einer anderen Stelle:

«Et notez que en la tabulature du lutz on ne use point de breves, longues et maximes pour ce que le son de chacune chorde nest nomplus long que une semibreve.»

Der lange Schlag zerfällt in (2 oder 3) Schläge = | . Und diese wieder in Unterabteilungen: ⌐ ⊏ ⊏. Die Angaben über die prinzipielle Zeitdauer des Schlages sind verschieden. Eine sehr ungenaue Vorschrift giebt Joan Ambrosio in seiner »Regula«, indem er sonderbarer Weise das Maß des Schlages (mesura) nach den kleineren Notenwerten unter ihm bemißt:

« | ⌐ ⊏ ⊏. Il primo significa la mesura che devi tegnir: laqual bisogna pigliarla si larga che in quel tempo tu possi dare le botte dal numero di-

---

1) Denis Gaultier, unter Bezugnahme auf Praetorius Syntagma III.

2) Über die rhythmischen Verhältnisse siehe den Abschnitt Instrumental-Stil.

minuto: per que lo secondo segno vale per la mita del primo, el terzo per la mita del primo, etc. etc.«

Das heißt also so viel: man messe den Schlag so, daß man noch die kleinsten Notenwerte schlagen kann. Doch werden wir nicht vergessen dürfen, daß Joanambrosio »accomplacentia de quelli desiderano dare principio a tal virtu« schrieb.

Neusiedler sagt:

»Einen solchen Schlag | den mustu schlagen das er weder lenger noch kurtzer prumbt als wie die ur oder glocken auff dem Turm schlecht gerad dieselbe leng/ oder als wan man gelt fein gemach zelt und spricht eins/ zwey/ drey/ vier/ ist eins als vil als das ander/ der glocke straich oder mit dem gelt zeln/ das bedeutet der lange | und wird ein schlag genannt . . .«

Und weiter bei Besprechung der Pausen:

»‾ bedeutet ein suspiri die kann man nicht aussprechen noch zelen, sondern man muß den athem an sich ziehen gleich als wann einer ein suppen aus einem löffel wolt saufen.«

Gerle (1532) erläutert das Zählen nach dem Glockenschlag noch dahin:

»Wenn du der schlag ur nach wilt 4 zellen, so hast du zwey sylben am viere zu sprechen, die selbigen müssen gleych so bald gesprochen werden als das eins. Also müssen auch zween Buchstaben c̄ n̄ in einem langen Schlag gegeigt werden.«

Mersenne[1]) sagt:

«Il faut remarquer, que le temps d'une mesure ne doit durer qu'une seconde minute, c'est à dire la 3600 partie d'une heure.»

Dieses stimmt wohl ziemlich mit den Angaben Gerle's und Neusiedler's überein. Nach Mälzel's Metronom würde dies = 60 sein. Doch war dieses Maß selbstverständlich nicht absolut feststehend, schon deswegen nicht, weil die Fähigkeit der Spieler in der Bewältigung von schnelleren Passagen und auch schon im Legato-Spiel doch eine sehr verschiedene war. Außerdem aber erfordert die Wiedergabe eines erhabener dahinschreitenden Motetten-Satzes eine langsamere Bewegung als die eines munteren Liedes, ebenso wie die Piva (Hupfauf) gegenüber der Pavana.

Seltsam wenig Andeutungen über diesen Punkt bringen die Lauten-Autoren. Denn auch mit den Tempus-Vorzeichen der Mensuralmusik des 15. und 16. Jahrhunderts finden sie sich anscheinend nicht in vollkommener Übereinstimmung. So sagt Judenkunig im Jahre 1523:

---

1) Harm. univ., Instruments, S. 144.

»Und der strich der durch den gantzen ring geht, der bedeutet nit mer, dan das die mensur behender geschlagen sol werden.«

und an einer anderen Stelle:

»item merkt von dem abpruch der noten das wirdt in dem gesang mit ainem strich dürch das zaichen verzeichnet/ und wirdt allein dürch den schlag oder mensur gemessen/ und nicht dürch die noten oder figura/ sünder under denselben zaichen geschiecht den noten khain abpruch/ an irem gelten allain in der mensur oder maß die sol behennder geschlagen werden.«

Also der *integer valor* des Schlages wird bei ₵ ⏀ nicht halbiert, sondern das Tempo soll nur schneller genommen werden. Wie viel, darüber schweigt der Autor. Offenbar setzt er das Gefühl für das Tempo voraus, — abgesehen davon, daß ihm kein Metronom zur Verfügung steht. Daher mag es wohl auch kommen, daß einige Autoren Tempovorzeichen überhaupt weglassen oder nur bei Taktwechsel bringen, wie Gerle, Neusiedler, Ochsenkhun. Die Italiener des Petrucci, ebenso Judenkunig, Schlick setzen sie meist gewissenhaft vor ihre Stücke. In der Sammlung Attaingnant haben nur die Lautenstücke mit Gesang Tempozeichen, nicht die Instrumentalsachen (Tänze und Préludes).

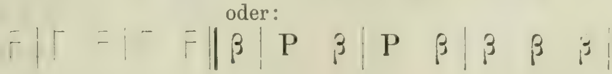
Bei den Tänzen Joan Ambrosio's ist wenigstens das eine ersichtlich, daß in der bekannten Folge Pavana, Saltarello und Piva (oder Springardo, deutsch Hupfauf) das Tempo entsprechend schneller wird:

Pavana: ₵ = 

oder:

Saltarello: ₵ 3 = 

oder:

Piva: ₵ 3 = 

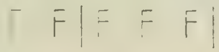
Der Saltarello hat auch das Zeichen:

₵ 3 = 

oder auch:

Ɔ = 

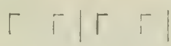
mit folgender Piva:

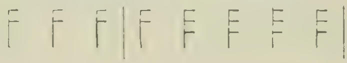
⏀ 3 = 

Die Calata hat das Zeichen ₵ = 

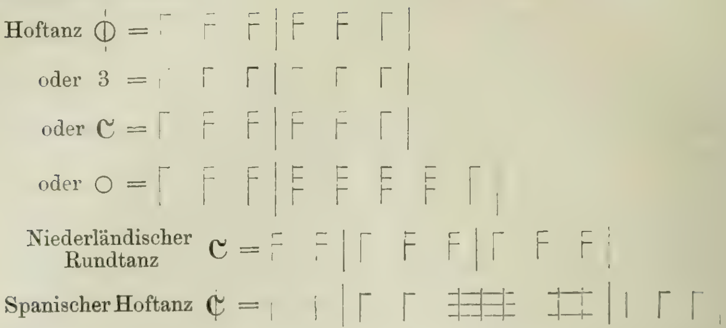
(also sehr verschieden in Tempo und Rhythmus)

oder ₵ 3 = 

oder ₵ = 

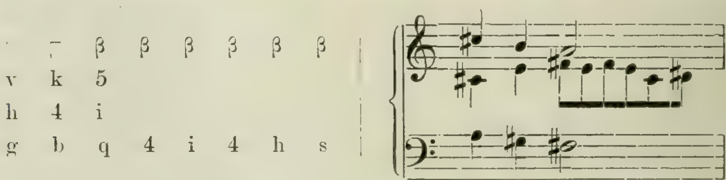
oder ⏀ = 

Bei Judenkunig:

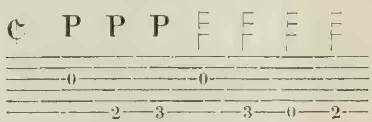


Hier möchte ich noch einschalten, daß die Padoana[1]) bei Gerle stets $^3/_4$-Takt = ¦⌈ oder $^3/_8$ = ⌈ ⌈ hat, der Saltarello $^4/_4$ und $^3/_4$, der Passemeso $^4/_4$, die Galliarda $^3/_4$. Doch müßte man die italienischen Originale einsehen, um der Sache ganz gewiß zu sein. Die Anwendung des Taktstriches machte übrigens die Tempo-Vorzeichen entbehrlicher, als in der Vokalmusik. Jedenfalls aber war die Unterscheidung C und ₵ sehr unsicher. So schreibt Neusiedler einmal unter dem Zeichen ₵ 3 = ¦⌈ ⌈ ¯ | während Spinacino dafür | ¦¦¦ | setzt.

Die Mensurzeichen für die Sesquialtera proportio = | P β | = | ◆ ◆ | wird von den Italienern öfters gebraucht (Spinacino, Joan Ambrosio), weniger von den Deutschen, die dafür meist | ¦ ⌈ | einsetzen. Nur Judenkunig bringt die runden Zeichen einmal im $^4/_4$-Takt als Sextolen:

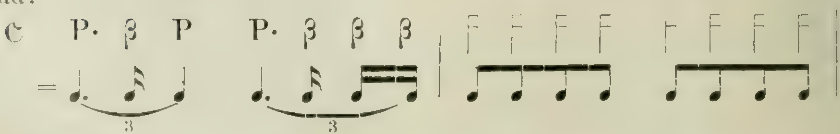


Auch Spinacino gebraucht es so:





und:



1) Nicht »Pavana«. Vergl. a. Böhme, »Gesch. d. Tanzes in Deutschland«.

Die Italiener wenden übrigens auch einen $^5/_8$-Takt an, allerdings selten. Z. B. Spinacino in libro I »La mora« (übrigens von Isaak), Tempovorzeichnung fehlt, $^4/_4$-Takt; der 42. und 43. Takt lautet:



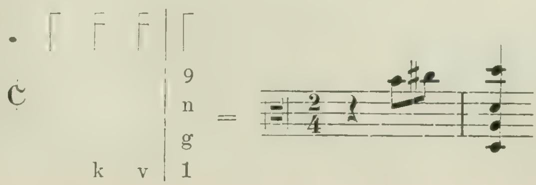
Die *Regula* im libro IV bei Petrucci erklärt diese Notenwerte so:

»Sonno etiam de altera sorte ⌐ ⌐ de si quali el secondo vale per la mita del primo. e cinque del secondo vale per uno dal segno | .«

Ob dieselben aus Rücksichten auf ähnliche Rhythmen des Vokalsatzes entstanden sind, vermag ich nicht zu beurteilen. Joan Ambrosio (libro IV) bringt selbst kein einziges Beispiel dafür.

Der Auftakt, der in der Vokalmusik in der Regel nicht als solcher geschrieben wurde — die Stimme begann mit dem vollen Wert der Brevis — scheint im wesentlichen durch das Instrumenten-Spiel seinen eigentlichen Charakter wieder erhalten zu haben. Besonders war es der Tanz, der den Auftakt wie von selbst mit sich brachte. Doch können sich die Autoren offenbar nur schwer von der älteren Anschauung losmachen. Joan Ambrosio und Judenkunig schreiben vielfach die ganze Mensur des zum Auftakt gehörigen Taktes:

z. B.



Doch kommt auch bei ihnen der Auftakt in unserer Gestalt ohne vorherige Pause vor. Die Preambeln beginnen meist mit dem ganzen Takt; sehr selten mit dem Auftakt (bei Neusiedler nur ein einziges), und noch bei Waisselius (Ende des 16. Jahrhunderts) beginnen die »Phantasien« regelmäßig mit dem vollen Takt.

Der Taktstrich (oder an seiner Stelle eine entsprechende Lücke in der Notation) ist ein Kind der Instrumentalmusik; in erster Linie des Tanzes, dessen scharfe rhythmische Einschnitte er versinnbildlicht[1]. Sobald der Tanz als Kunstmusik notiert wurde, wollte das Auge in der Unterscheidung der betonten und weniger oder nicht betonten Teile des Rhythmus unterstützt werden. Aber auch bei den Übertragungen von Vokalstücken auf ein einziges Instrument war die partiturmäßige Taktierung ein Bedürfnis. So finden wir schon in den Petrucci-Drucken (1507, 1508) den Taktstrich durchgehends für alle Gattungen der Lautenmusik angewandt. Eigentümlicher Weise ist in der Sammlung Attaingnant (1529) der Taktstrich weder in den Tänzen, noch in den Préludes, noch in den arrangierten Vokalsätzen durchgeführt, und man wird z. B. in Prélude II finden, daß dadurch eine viel größere rhythmische Freiheit gewährleistet wird, der man in unserer taktischen Notenschrift nur durch starken Wechsel von $^4/_4$, $^3/_4$, $^2/_4$ gerecht werden kann. Unsere Taktstriche haben jene rhythmischen Feinheiten zum Teil verwischt[2]. Dagegen haben die *chansons* (2 Stimmen Laute, 1 Stimme zu singen) auch in der Singstimme (musique) Taktstriche, während z. B. in den Schlick'schen Liedern mit Lautenbegleitung (1512) die Taktstriche noch fehlen. Dieses Eindringen des Taktstriches in die Mensuralnotation bei den Franzosen darf nicht übersehen werden. Hier tritt, ob zum ersten Male oder nicht, der Einfluß der taktierenden Instrumentalmusik auf die bis dahin übliche Notation deutlich in die Erscheinung. Doch bedurfte es noch eines längeren Zeitraumes, um dem Taktstrich zum dauernden Siege in der Vokalnotation zu verhelfen.

Sogenannte »Sincupationes« (Synkopationes)[3] kommen in den Preambeln der Lutinisten öfters vor. Neusiedler erwähnt sie direkt als etwas Besonderes in folgender Überschrift:

»Sehr kunstreicher Preambel oder Fantasey, darinnen sind begriffen . . . auch sincupationes . . .«

---

1) »Schlag«, »Takt«, »Taktstrich«, »Taktstock« haben offenbar gemeinsamen Ursprung: Trommelschlag (battement) regelte den Marsch der Landsknechte; er begleitete noch im 16. Jahrhundert den Tanz (auch den höfischen), indem er den Rhythmus präzisierte, daher hieß wohl bei den Franzosen der Taktstrich »baston«.

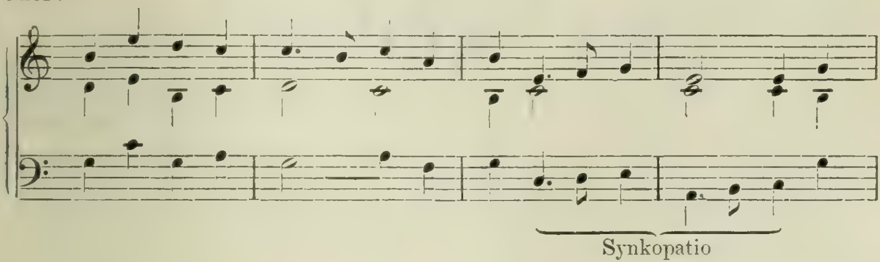
2) Vergl. H. Bellermann, Mensuralnotenschrift des 15. und 16. Jahrhunderts, S. 26.

3) Vergl. H. Riemann, Studien z. Gesch. d. Notenschrift, S. 283.

Es sind Takt-Rückungen[1]), wie folgende:



oder:



Fast scheint es, als sei diese Synkopatio nichts anderes als ein anderer Ausdruck für die Hemiolia proportio der Mensuralmusik, indem in einem zweiteiligen Rhythmus plötzlich ein dreiteiliger auftritt.

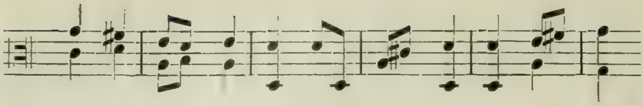
Endlich möchte ich auf den Gebrauch des Halters 𝄐 in dem Osterlied »Christ ist erstanden« in der Bearbeitung durch Judenkunig hinweisen. Das wahrscheinlich sehr alte choralartige Lied muß hiernach ganz in der Weise des späteren protestantischen homophonen Chorals mit rhythmischen Vers-Einschnitten gesungen worden sein.

Tonalität, Quinten-Parallelen.

Die Lautenmusik des frühen 16. Jahrhunderts steht noch mit beiden Füßen in den Kirchen-Tonarten, was um so erklärlicher ist, als sie zum großen Teil die Vokalmusik jener Zeit wiedergiebt. Auch die Preambeln oder Phantasien tragen noch sehr den Stempel der Abhängigkeit von ihren vokalen Vorbildern, und selbst der Tanz, von dem man doch anzunehmen geneigt ist, daß er das Dur-Empfinden bevorzugt, zeigt die Nichtgeschlossenheit der mittelalterlichen Tonalität. Nehmen wir z. B. den einfachen »Hoff dantz« Judenkunig's. Er beginnt:



1) Vergl. auch musikal. Beilage, Nr. IV und VI.

 etc.

Verfolgen wir den harmonischen Gang weiter:



Ein fortgesetzter Kampf zwischen zwei Tonarten, ohne eigentlich sichere Entscheidung! Der Leiteton ist noch in keiner Weise klar empfunden, und eine geheime Scheu gegen den *tonus lascivus* zieht durch die meisten dieser doch der Lust gewidmeten Stücke hindurch.

Die Tänze des Joan Ambrosio zeigen dagegen eine auffallende Hinneigung zu Dur; aber auch sie wird freilich oft durch ein Versagen des Leitetons gestört:

z. B.



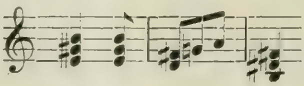
oder



oder



oder

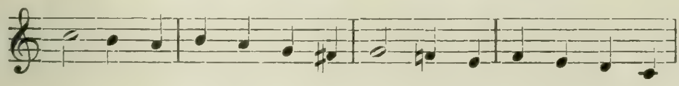


oder



Diese Wendungen beruhen nicht etwa auf Druckfehlern, da sie sich wiederholen. Meist aber schließen diese Tanzstücke Joan Ambrosio's mit dem Anfangs-Ton, halten auch die Haupt-Tonart im großen und ganzen fest. Pavana, Saltarello und Piva sind also nur durch Tempo und Rhythmus unterschieden, nicht aber durch Wechsel der Tonart. Über das Motivische später.

Die »Pavana alla ferrarese« desselben Autors zeigt, ob zufällig oder nicht, eine auffallend geschlossene Tonalität in modernem Sinne. Charakteristisch ist die öfter gebrauchte modulierende Wendung:



und ganz eigentümlich sind Stellen wie diese:



wobei das tiefe b statt h (Leiteton), vermutlich zur Vermeidung des Tritonus, genommen wird.

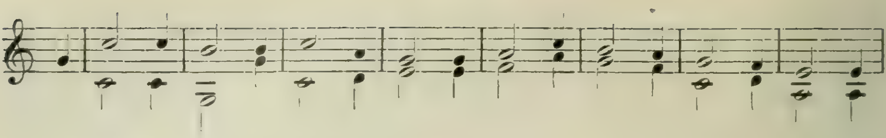
Die italienischen Tänze, welche in dem Lautenbuch Gerle's von 1552 enthalten sind, sind sehr verschieden in der Tonalität. Während einige zwischen Dur und Moll, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist, umhertaumeln, zeigen andere wieder eine ganz geschlossene Dur- oder Moll-Tonalität. Aber selbst bei gewöhnlichen »Gassenhauern« kommt die Moll-Empfindung bisweilen vor, so bei »Ich ging wol bey der Nacht« (Neusiedler), das in dorischer Tonart steht, freilich mit Anwendung des Leitetons.

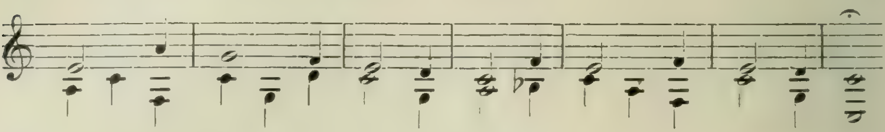
Man ersieht aus den angeführten Beispielen zur Genüge, daß diese Tänze ein Gemisch von Natur- und Kunstprodukten sind. Selbst wenn man annimmt, daß das Volk in seinen Liedern und Tänzen wirklich auch in unserem Mollsinne gedacht hat, — das was die Lauten-Autoren darin bieten, entspricht nur zum Teil dem Volksmäßigen; die Theorie der Kirchen-Tonarten blickt überall hindurch. Sehr bezeichnend hierfür erscheint mir ein Beispiel in Judenkunig's Tabulatur. Auf das ernste, Volkstümliches und Kirchliches mischende »Christ ist erstanden«[1])



folgt: »Und wer er nit erstanden«, das in der Melodie etwas Naiv-urwüchsiges, aus dem Volke Stammendes hat:

1 Betreffs des Alters dieses Liedes vergl. auch Fr. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch, Nr. 553, Anmerkung.





Die darunter gesetzte harmonische Begleitung ist zwar harmonisch fast modern, die Anwendung des b statt des Leittons und die Vermeidung des Quartsextakkords im vorletzten Takt charakteristisch genug für den Autor, der die ehrwürdigen Regeln der Kirchen-Tonarten in die Volksweise hineinträgt. Beiläufig möchte ich auf den Bau dieser Melodie aufmerksam machen, die in einer schön geschwungenen Kurve dahingeht, von dem c² bis zum c¹; die Beantwortung



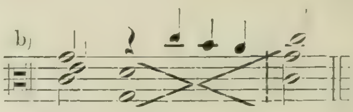
des Motivs wird sequenzartig zur Bildung des 3. Melodiegliedes benutzt, welches seinerseits zum Trugschluß führt. Das 4. Glied schließt dann endgiltig auf dem tonalen Dreiklang[1]) ab. Es waltet in dem Ganzen strenge und klare Tonalität, und zwar eine solche, die auf dem Boden unberührter Volksempfindung gewachsen ist.

Den Lutinisten sind schon von ihren Zeitgenossen Verstöße gegen die Gesetze der musikalischen Theorie vorgeworfen worden, und namentlich ein Verbot, das der Quinten-Fortschreitungen, finden wir in den Lauten-Sätzen thatsächlich oft verletzt. Zunächst in denjenigen, welche Arrangements von Gesangs-Kompositionen sind; denn da die Stimmkreuzungen der letzteren auf der Laute nicht zum Ausdruck kamen, so erschienen an ihrer Stelle hier vielfach nicht beabsichtigte Quinten-Parallelen. Stellen wie[2]):

a)



b)



1) Freilich Dreiklang, dessen große Terz und Quinte nur empfunden werden, nicht aber thatsächlich geschrieben sind.

2) Von Meistern aus der Zeit Dufay's (Stainer, "Dufay and his Contemporaries").



kamen bei den Meistern des Vokalsatzes öfters vor. Sie mußten im Lautensatz als Oktaven- und Quinten-Fortschreitungen klingen. Doch darf man in der Verurteilung der Lutinisten hierbei nicht zu weit gehen. Die Beispiele a), b), d) bieten Quinten-Fortschreitungen, die in der modernen Instrumental-Musik längst nicht mehr verpönt sind, da sie nicht aus der Tonalität herausführen. Bei c) aber wird, wenn sich die Vokal-Meister solche harmonischen Führungen überhaupt erlauben durften, die Oktaven-Fortschreitung des Lauten-Satzes nichts daran verschlechtert haben.

Dazu kam, daß die drei unteren Chöre an und für sich schon Oktaven bei sich hatten, wodurch Quintenfolgen vielfach gar nicht in ihrer Nacktheit erschienen, sondern unter einem mixturähnlichen Klang verschwanden. In der Praxis wurde übrigens das Quinten-Verbot, wenigstens im 15. Jahrhundert, noch vielfach mißachtet, so z. B.:

Dom. Bartol. de Bononia prior.

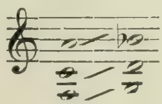


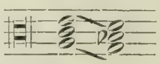
Binchois



Cardot

und



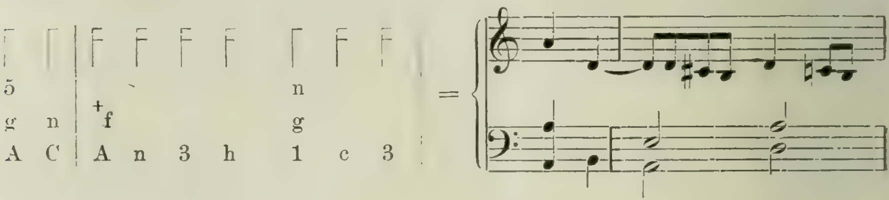


Um so seltsamer freilich berührt es, daß die Lutinisten des 16. Jahrhunderts (selbst am Ende desselben, z. B. Waisselius) in der reinen Instrumental-Musik, in den Tänzen wie Preambeln und Phantasien, sich keineswegs vor den auffälligsten Quinten-Fortschreitungen scheuten. Da die Autoren, wie Judenkunig, Neusiedler u. a., sich durchaus als Musiker fühlten[1]), so wird man voraussetzen dürfen, daß sie mit den

1) Judenkunig sagt: »dann es ist nit von nöten das man ainem jedlichen sein gedicht nachslahe/ oder schreibe dann ain güeter Lutenist/ kan im pald ain pessere gestalt geben dan ain unerfarener componist«.

musikalischen Gesetzen vertraut waren, und läßt sich daher die ungenierte Anwendung von Quinten-Folgen auf der Laute vielleicht durch die akustischen Eigentümlichkeiten des Lautenklanges erklären.

Auch das Beispiel der Organisten mag darauf Einfluß gehabt haben. Da die Scheidung des Pfeifenwerks zu Paumann's Zeit noch nicht stattgefunden hatte, so ertönten die Quinten- und Oktavregister fortwährend in gleicher Weise wie die übrigen Stimmen, und die Organisten nahmen deshalb keinen Anstand, Quinten und Oktaven ausdrücklich vorzuschreiben[1]). Einige Beispiele von Quinten-Fortschritten: Judenkunig, »erstes Priamell«.





Im 3. Priamell



Viel mehr als ein halbes Dutzend solcher Quintenfolgen dürfte das Judenkunig'sche Werk kaum enthalten. Aber auch die stärkste unter ihnen (im dritten Priamell) verliert durch die mixturartige Wirkung der Begleit-Oktaven an Schärfe und mag deshalb durchaus nicht schlecht geklungen haben.

Auch die Italiener, Spinacino, Joan Ambrosio, scheuen die Quintenfolge nicht. Letzterer schreibt:



1 Vergl. F. W. Arnold, »Das Locheimer Liederbuch nebst der Ars organisandi von Conrad Paumann«, Jahrb. f. Musikwiss., 1867, S. 87.

 u. a. m.

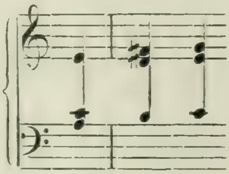
In dem Prelude I bei Attaingnant kommt vor:



Sonst sind aber die Preludes ziemlich frei davon.

Neusiedler lehrt in seinen Fingerübungen geradezu Quinten-Gänge und rücksichtslos schreibt er in seinem »sehr kunstreichen Preambel« wiederholt:

4 i o
c n 3 =
g r y



5 4 d
c 2 g =
1 C 1



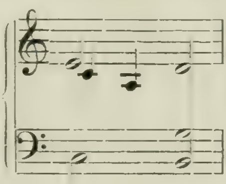
p 5 k
c 1 n =
g 2



und mehr dergleichen.

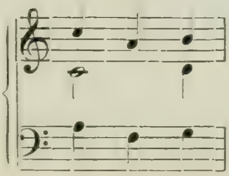
Ebenso in seinem »sehr guten organistischen Preambel«:

4 n
c g 2 =
C B



Ferner im Preambel auf Seite t:

p 5 k
c n =
g 1 2



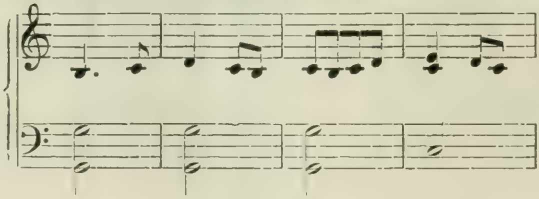
und im Preambel auf Seite siiii



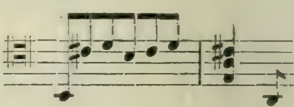
Auch in Gerle's Preambeln und Tänzen (Lautenbuch 1552) werden solche Quintenfolgen nicht vermieden (Jo. Maria, Rosseto). Solche Quinten-Parallelen bringt auch Waisselius in seinen wenigen Phantasien zur Genüge, ein Mann, der in Italien bei den besten Meistern gelernt hatte. Jedenfalls kommen sie bei allen Autoren bei weitem mehr in der reinen Instrumental-Musik vor, als in den Arrangements von Vokalsätzen.

Der Quart-Sext-Akkord, der in den vokalen Gebilden jener Zeit grundsätzlich vermieden wird, ebenso wie der Dominant-Septimen-Akkord, den er in der modernen Musik bei Tonschlüssen gern vorbereitet, ist in der Lautenmusik naturgemäß sehr selten. Aber ab und zu sieht man ihn doch in der reinen Instrumental-Musik auftauchen; besonders in der Tanzmusik, freilich augenscheinlich unabsichtlich:

Joan Ambrosio schreibt zu wiederholten Malen:



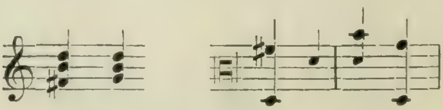
und:



ferner:



auch als dissonanter Akkord, sich auflösend in den tonischen Dreiklang:



Sonst aber muß man bei den Autoren jener Zeit lange suchen, ehe man auf den Quart-Sext-Akkord stößt; den Dominant-Septimen-Akkord habe ich überhaupt nicht gefunden.

Instrumental-Stil.

Für die Entwicklung des Instrumental-Stils sind die Tänze, namentlich die der Romanen bedeutungsvoll gewesen[1]), denn in erster Linie nimmt die für die Instrumental-Musik so wichtige Ausbildung der Rhythmik, der Gliederung, der Periodisierung ihren Auslauf vom Tanz.

Die Gebilde der Vokal-Musik des Mittelalters, soweit sie Kunst-Musik war, sind Erzeugnisse objektiver, von den Bedingungen der Körperlichkeit abstrahierender, rein geistiger Schaffenskraft. Von religiösen Impulsen ausgehend, weit entfernt von der antiken Auffassung des Gottesdienstes, die Gesang und Tanz verband, verschmähte sie, bewußt oder unbewußt, die rhythmischen Anregungen, die uns die Natur durch die eigentümliche Beschaffenheit des menschlichen Körpers, die Begriffe der Räumlichkeit und Zeitlichkeit auch für die Erzeugnisse der musikalischen Kunst an die Hand gegeben hat. Denn taktierende und periodisierende (Tanz-) Rhythmik scheint eben nicht anderes zu sein, als Symbol körperlicher Bewegung, die sich nach dem Gesetze der Symmetrie vollzieht, so daß immer dem Vorwärts ein Rückwärts, dem Auf ein Nieder, dem Rechts ein Links, der Bewegung an sich die Ruhe entspricht.

Als Niederschlag dieses Phänomens in der Musik erkennt man den Tanz und das Lied, dessen gemeinsamer Urboden eben hierdurch gekennzeichnet ist. Noch die Tänze des 16. Jahrhunderts zeigen den engen Zusammenhang mit dem Liede; man konnte sie auch mit Gesang (mehrstimmigem) begleiten, anstatt mit Instrumenten[2]), und so findet man auch zu den für Laute geschriebenen Tänzen bei Attaingnant vielfach das zugehörige Lied als »subjectum« in Mensural-Notation wiedergegeben. Auch ist daraus vielleicht die eigentümliche Benennung der Tänze »La magdalena«, »Le cueur est bon«, »Le corps s'en va«, »Patience«, »Nicolas mon beau frère«, »Sil est a ma poche« etc. zu erklären.

Verloren gehen konnte das körperlich-rhythmische Element in der Musik niemals. Neben der kirchlichen Vokal-Musik lebte es im Volke in Lied und Tanz; Beweise dafür haben wir in der Litteratur des Mittelalters genugsam. Obgleich wir nun Namen von Tänzen, die noch im 16. Jahrhundert blühten, bereits in den Zeiten der Trouvères verzeichnet finden, so ist der Eintritt der Tanz-Rhythmik in die Kunst-Musik erst in die Zeit zu legen, da sich die Tänze zu selbständigen Formen entwickelten. Geschieht dies bewußt erst im 17. Jahrhundert[3]), so sind doch die Keime selbst schon im Anfang des 16. Jahrhunderts direkt nachweisbar.

---

1) Vergl. darüber: M. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, 1. Bd., S. 53.

2) Vergl. Arbeau Thoinot, Orchesographie, 1589 (Neudruck von Laure Fonta, Paris 1888).

3) M. Seiffert, a. a. O., S. 152.

So haben wir zweifellos Keime der Suite in der bewußten Zusammen-Ordnung verschiedener Tänze zu einem Ganzen zu suchen. Arbeau erwähnt z. B. den Zusammenhang der Pavana und der Basse-danse:

la pauane, laquelle on dançoit ordinairement auparauant la basse dance.

Doch kommt dieses Verhältnis in den Attaingnant'schen Lauten-Tänzen nicht zum Ausdruck. Dagegen ist bei Attaingnant ausdrücklich die regelmäßige, gewollte Folge von drei Teilen eines größeren Tanz-Komplexes erwähnt:

«Dix huit basses dances garnies de Recoupes et Tordions.«

Arbeau erläutert uns dies in der erwähnten Orchesographie wie folgt:

«La basse dance entiere contient trois parties: la premiere partie est appellée basse dance: la seconde partie est appellée retour[1]) de la basse dance: Et la troisieme derniere partie est appellée tordion.«

Die beiden ersten Teile stehen im 3/4-Takt; sie unterscheiden sich rhythmisch wenig, melodisch selten. Dagegen tritt in directen Gegensatz dazu der Tordion oder Tourdion in 6/8 (oder 6/4-Takt). Tordion als Tanz ist schon im 15. Jahrhundert bezeugt[2]), ebenso die begriffliche Verwandtschaft des Wortes mit »gaillardise«[3]). Arbeau sagt ausdrücklich, daß der Tourdion nach Art der Gaillarde getanzt wurde, jedoch schneller und mehr schleifend, als hüpfend. Der Charakter des tiefen Tanzes (Basse danse) mit seinen mäßigeren edleren Bewegungen »par terre« wurde also auch in dem bewegteren dritten Teile, dem Tordion beibehalten. Streichen wir nun die Recoupe (retour) als nicht eigentlich gegensätzlich aus der Reihe der Folgetänze, so bleiben immer noch zwei in Suitenform verbundene Tänze übrig: Basse-danse (in engerem Sinne) und Tordion, rhythmisch von einander verschieden, im übrigen fast ausschließlich in einer und derselben Tonart verbleibend. Ein genaueres Studium der Attaingant'schen Basses-danses, die, wie schon oben erwähnt, meist ohne Taktstriche geschrieben sind, führt auf folgende Präzisierung der Beziehungen, welche mir darin zwischen symmetrischen Körper-Bewegungen und musikalischer Rhythmik zu bestehen scheinen. Nach Arbeau waren immer 4 «mesures ternaires«, also 4 Dreiviertel-Takte zur Ausführung einer in sich abgeschlossenen Tanzbewegung bestimmt; und zwar wurde im ersten dieser »Tetradion« oder »Quaternion« die »Reverence«, im zweiten der »Branle« (Hin- und Herdrehen des Körpers bei geschlossenen Beinen, im dritten gewisse Tanzschritte (»deux simples«), im vierten desgl. »le double«, im fünften die »Reprise« getanzt und vollendet. Soweit es sich nun um Schrittbewegungen handelte, fiel

1) Dasselbe wie »recoupe«.

2) Dict. général de la langue française, Hatzfeld etc.

3) Dict. historique par La Curne de Sainte Palaye.

jede derselben auf die Dauer einer mesure ternaire, also eines $^3/_4$ Taktes in unserem Sinne.

Aber auch der Tordion wurde in der mesure ternaire getanzt; nur daß hier die körperlichen Tanzbedingungen die Zusammenfassung je zweier »mesures ternaires« zu einer Einheit, nämlich unserem modernen $^6/_8$ ($^6/_4$) Takt zur notwendigen Voraussetzung hatte. Dies erklärte sich aus Folgendem: Im Gegensatz zu der gravitätischen Art der eigentlichen Bassedanse forderte der lebhafte, jugendliche Tordion auf jedem der drei Viertel oder Achtel einer mesure ternaire eine Bein- oder Fußbewegung, beispielsweise, wie Arbeau dies genau beschreibt:

Viertel	1. Pied en l'air gaulche
	2. » » » droict
oder	3. » » » gaulche
	4. » » » droict
Achtel	5. Sault moyen
	6. Posture gaulche.

Einer Linksbewegung muß eine Rechtsbewegung folgen. Wiederholt sich dieser Wechsel öfter, so tritt Monotonie ein. Der Gegensatz, die Modulation des Rhythmus, ergötzt auch hier: der rhythmischen Folge Links Rechts Links wird daher die andere symmetrische Folge Rechts Links Rechts entgegengesetzt. Der Eintritt dieses Gegensatzes bedarf aber einer ebensolchen besonderen Betonung, wie die Wiederkehr eines und desselben Fußes in der mesure binaire[1]), und es ist nicht so unwahrscheinlich, daß mit diesen Forderungen der Symmetrie die Entstehung des $^6/_8$-($^6/_4$-)Taktes zusammenhängt, der damals so beschaffen war:

 oder ausgeführt: ,

wobei die Pause oder die Verlängerung durch das punctum augmentationis die Bedeutung des vierten Viertels hervorhob. Die zweite dieser beiden mesures ternaires bildete die »cadence«; sie bedeutet, daß der Körper auf dem letzten Akkord in der »posture« ruht, vorbereitet durch eine Art Sprung auf dem vorletzten Akkord oder der Pause. Dieser Sprung ist wie ein silence des pieds:

«il cause que la posture qui le suyt ha meilleure grace.«

Arbeau vergleicht dies geradezu mit der »clausula« der Musiker, welche vor dem Schluß-Akkord, um ihn lieblicher zu machen, ein wenig auf dem vorletzten verweilen (— Ritardando?); — ganz in gleicher Weise machen sehr geschickte Tänzer vor dem Schluß einen hohen Sprung und bewegen

1) Bei dem Marsch der französischen Landsknechte, von dem Arbeau merkwürdigerweise ausgeht, war dies der rechte Fuß.

(remuent) dabei die Füße in der Luft (»capriole«). Diesem Triller der Beine entspricht in späteren Zeiten der musikalische Triller in der Kadenz: die Bezeichnung »cadence« ging später auf den Triller selbst über.

Der so aus dem Tanz entwickelte $^6/_8$ Takt ist damals noch nicht in seiner ganzen Schärfe klar erfaßt. Immer sprach man von »mesure ternaire«, unter welchem Begriff man ebenso den $^3/_4$, wie den $^6/_8$ Takt (mit seiner Zweiteilung) verstand. Bei Attaingnant wird der Tourdion überhaupt nicht taktiert; wo aber die Gaillarde taktiert wird, geschieht dies in getrennten $^3/_4$ Takten. Bei Arbeau finden wir den $^6/_8$ (oder $^6/_4$ Takt) zwar in Taktstrichen, aber, entsprechend seinem choreographischen Ursprung, mit dem Haupt-Accent auf dem vierten Viertel (Achtel) also  ein Rhythmus, den die moderne Musik neben dem Rhythmus  auch hat. Zwei solcher $^6/_8$ Takte gehören im Tordion wieder zusammen, indem die Symmetrie verlangt, daß, wie im ersten desselben der linke Fuß anfing und aufhörte, nun im zweiten dem rechten Fuß dasselbe Recht wird[1]). Wie spiegeln sich nun die Tanz-Rhythmen in dem Periodenbau der zugehörigen Musik wieder? Bei den regulären Basses-danses fanden wir im ersten Teil immer vier Takte zu einer Einheit zusammengefaßt. Höhere Einheit umfaßt dann wieder zwei Quaternions, nämlich Bewegungen ohne Schreiten (Révérence und Branle), desgleichen die nächsten beiden Quaternions, die Schrittbewegungen enthalten (»Deux simples« und »double«). Hiermit ist bis auf die Reprise, welche gewissermaßen nur eine Vorbereitung zum Schreiten bedeutet, (Lüften der Füße, der Kniee) die Reihe der eigentlichen Tanz-Elemente abgeschlossen, und alle diese vier Quaternions sind somit in einer höchsten Einheit umspannt. Die nun auftretenden Quaternions enthalten nur verschiedene Mischungen der früheren. Eine Reprise und ein Double ergeben eine Einheit für zwei neue Quaternions; eine Reprise und ein Branle eine weitere für die zwei nächsten. Ihre höhere Einheit besteht darin, daß sie ein Gemisch von Bewegungen im Stehen und Bein-Bewegungen sind. Diese vier letzteren Quaternions bilden eine Wiederholung der ersteren vier. Die 16taktige Melodie wird zu diesem Behuf wiederholt.

Eine Gegenmelodie bildet sich für die Gruppe der unvermischten Geh-Bewegungen: Deux simples, double, double, double, = vier Quaternions, von denen die dritte und vierte nur die Wiederholung der ersten beiden bilden. Die Gegenmelodie besteht daher aus nur acht Takten, welche einmal wiederholt werden. Von neuem treten vier gemischte Quaternions auf (reprise, double, reprise, branle) und dann vier andere, die sich

1) Der moderne Walzer, der so recht eigentlich ein solcher $^6/_8$-Takt ist, obwohl er in $^3/_4$ geschrieben wird, bedarf in ähnlicher Weise aus Gründen der Symmetrie der Drehungen die Vereinigung von zwei $^6/_8$-Takten zu einem rhythmischen Ganzen.

von den vorigen nur dadurch unterscheiden, daß sie die Geh-Bewegungen (deux simples und double) am Anfang, die Steh-Bewegungen (reprise und branle) am Ende haben, womit der Tanz abschließt. Diese vier letzten Quaternions erhalten daher die Melodie des Anfangs (16 Takte).

Die recoupe (retour), zu welcher der Kavalier die Dame an den Ausgangspunkt des Tanzes zurückführt, ist nur eine Wiederholung in ähnlicher Reihenfolge. Sie besteht regulär aus zwölf Quaternions.

Die Abgrenzung der Quaternions, der höheren und der höchsten Tanzeinheiten spiegelt sich klar in den Einschnitten der Melodien wie in den Kadenzen wieder. So findet sich in der ersten, 16taktigen Periode deutlich der Einschnitt (Kadenz) zwischen dem 7. und 8. Takt, die Melodie des 3. und 4. Quaternions ist reicher verziert, als die des 1. und 2.; ähnlich in der 8taktigen Periode.

Schließlich werden wir in der Beschränkung auf eine bestimmte höchste Zahl von Quaternions (20) einen gewissen Einfluß des durchschnittlich zur Verfügung stehenden Tanzraums nicht zu verkennen haben. Für gewöhnlich soll nämlich (nach Arbeau) die Basse-danse nur in einer Richtung getanzt werden, während bei der kürzeren Pavana ein Zurücktanzen erlaubt und geboten ist.

Freilich giebt es auch bei Attaingnant anders geformte Basses-danses, die Arbeau nicht zu den regulären rechnet; auch solche im $^2/_4$- oder $^4/_4$-Takt, doch überwiegen diejenigen im $^3/_4$-Takt.

Die Sammlung Attaingnant zeigt eine große Mannigfaltigkeit von Tänzen, Saulterelles, Haulberroys, Balles, Gaillardes etc., auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Nur die Pavanen interessieren uns hier insofern, als sie nicht, wie man vermuten könnte, im Zusammenhang mit der Basse-danse stehen, und ferner, daß sie selbst keine Nachtänze haben. Ganz im Gegensatz dazu betont Joan Ambrosio in seinem Lautenbuch von 1508, daß die Pavana immer zwei Nachtänze im Gefolge haben müsse:

»Nota che tutte le pauane hanno el su saltarello e piua.«

Unwillkürlich fühlt man sich auf den Parallelismus zwischen dieser Anordnung und jener französischen hingewiesen; doch bestehen erhebliche Unterschiede zwischen ihnen. Die Pavana des Joan Ambrosio steht[1] im $^4/_4$- oder $^2/_4$-Takt; der daran anschließende Saltarello im $^3/_4$- oder $^2/_4$- oder auch $^3/_8$-, die Piva im $^3/_8$-Takt, meist also in dreifacher rhythmischer Abstufung. Aber auch der Charakter der mit einander verbundenen Tänze ist — in Übereinstimmung damit — ein anderer. Nach den Angaben von Laure Fonta[2] waren die italienischen Pavanen, die Caroso[3] bringt, durch

1) Vergl. S. 99. 2) A. a. O.

3) »Il ballarino di M. Fabritio Caroso da sermoneta«, 1581.

ihre springenden, unruhigen, »hinkenden«, die Harmonie des Tanzes störenden Bewegungen weit verschieden von den graziösen, leicht am Boden dahin gleitenden französischen Pavanen und Basses-danses. Und in der That, wenn man jene Tänze des Joan Ambrosio mit denen des Attaingnant vergleicht, sehen wir dort unter den Rhythmen mehr Feuer und Übermut, hier mehr Grazie und feinere Gemessenheit. Hier ist es die vornehme Gesellschaft, die Damen in Schleppen, die Herren mit Hut und Degen, elegant und zierlich schreitend, dort hüpft und springt ein weniger auf höchste Eleganz absehendes Tanzpaar. Während der französische Tordion nur ein lebhaftes Schreiten und nur selten einen »sault moyen« beansprucht [1], steigert sich in der Folge: Pavana, Saltarello, Piva die Tanzlust von Frohsinn zu ausgelassener Wildheit [2]. Schon der $^4/_4$-Takt der Pavana als Anfangs-Tanz gegenüber dem $^3/_4$-Takt der Basse-danse ist charakteristisch.

Leider entzieht es sich meiner Kenntnis, welche Tanzformen den Tänzen des Joan Ambrosio zu Grunde lagen. Daß Pavana wie Saltarello gewisse in sich gegliederte größere Tanzeinheiten einschließen, die sich zu 8- oder 16taktigen Perioden verdichten, zeigt die melodisch-rhythmische Struktur der Tänze selbst. Aber die Geschlossenheit der Form wird hier nirgends erreicht, wie in den Tänzen bei Attaingnant, eine gewisse Schrankenlosigkeit herrscht vor, und die Piva ist anscheinend der Gipfelpunkt des Sichgehenlassens.

Immerhin liegen auch in diesen Tanzformen musikalische Keime; nur daß bei den Franzosen der kausale Zusammenhang zwischen ursprünglichem Keim und eigentlicher künstlerischer Ausbildung viel klarer zu Tage liegt. Angesichts der edleren, sich selbst beschränkenden Form der französischen Folge-Tänze war es kein Wunder, daß die Suite sich nicht in Italien, sondern in Frankreich entwickelte.

In den Beilagen befinden sich einige besonders charakteristische »reguläre« Basses-danses: aus ihrer Gestaltung wird man ohne weiteres erkennen, daß ihre Gesetzmäßigkeit mit Zweckmäßigkeit identisch ist. Das Konventionelle der Form bindet hier aber noch die melodiöse Erfindung; man spürt nicht die befreienden Zuthaten eines selbständig musikalisch schaffenden Geistes. Den Pavanen des Joan Ambrosio mit ihren Saltarellen und Piven verleiht ihre größere Ungebundenheit auch größere Mannigfaltigkeit, sowohl der Rhythmik als der Melodie. Die melodiöse Natur Italiens schlägt auch hier durch.

Alle für die Laute geschriebenen Tänze zeigen übrigens, wie noch zu

1) Freilich gab es daneben auch in der feineren Gesellschaft kühnere Tänze: Gaillarde und Volte.

2) Der Name Saltarello ist ja bezeichnend an sich, und noch heute bezeichnet meines Wissens »pifferare« ebenso Pfeife blasen wie prügeln.

erwähnen ist, eine gewisse Magerkeit der harmonischen Begleitung, die darauf zurückzuführen sein dürfte, daß sie anscheinend zum praktischen Gebrauch geschrieben waren und daher eine möglichst leichte Applikatur haben mußten, im Gegensatz zu den weniger stark rhythmischen Arrangements von Vokalsätzen und den Recercari etc.

Einige Themen aus Joan Ambrosio's Tabulatur mögen hier Platz finden:

Pavana[1]:

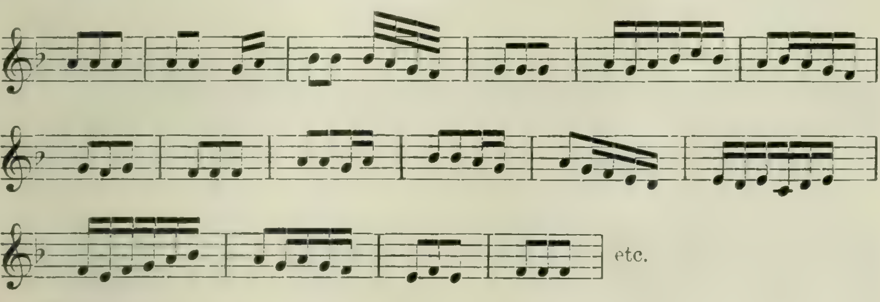


Zwischensatz:



Nun folgt das Thema wieder (in der höheren Oktave), etwas Neues kommt nicht hinzu; einige Wiederholungen folgen, der Tanz schließt mit der üblichen Kadenz in der Tonart des Beginns.

Motiv des dazu gehörigen Saltarello:



Motiv der Piva:



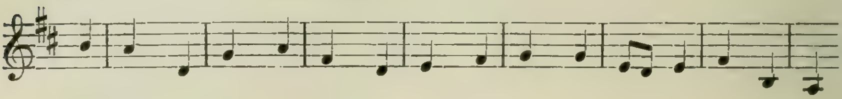
---

1) Tonhöhe beliebig gewählt.

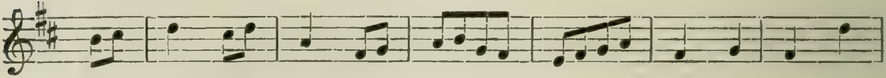
Auch wird für die Piva folgender Anfangs-Rhythmus gewählt:



Ferner Pavana alla ferrarese:



Saltarello:

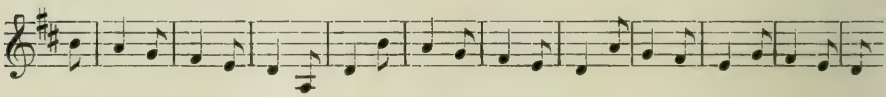




und weiter:

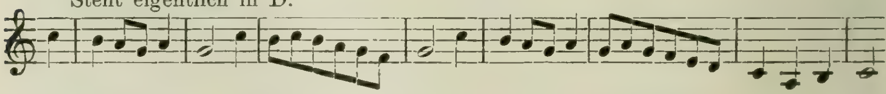


Piva:

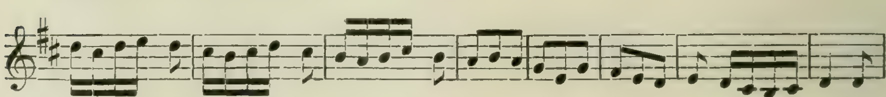


Bei folgendem Stück aus einem Saltarello ist die Eurhythmie unverkennbar:

Steht eigentlich in D.

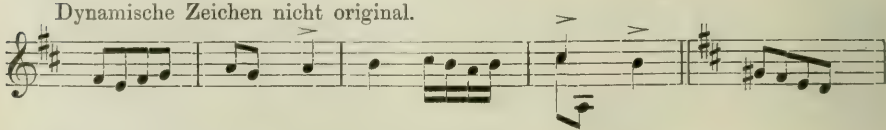


Stück aus der dazu gehörigen Piva:



Motive aus einer Calata »dito zigonze«:

Dynamische Zeichen nicht original.





Aus einer Calata »ala spagnola«:



Nicht mit Unrecht hatte das Mittelalter die Instrumental-Musik als die spezifisch rhythmische bezeichnet; aber erst durch die Verbindung mit dem Tanz erlangte sie mit der Zeit die Ebenbürtigkeit mit der Vokal-Musik.

Wesentlich erscheint auch, daß der Tanz notwendiger Weise die Melodie in der Oberstimme haben mußte, da sie anders nicht verstanden worden wäre. Und doch dauerte es fast noch ein Jahrhundert, bis dieses Prinzip endgiltig die Herrschaft in der Kunstmusik errungen hatte. Jedenfalls werden Anstöße hierzu schon in den einfachen Tanz-Bearbeitungen für die Laute zu suchen sein.

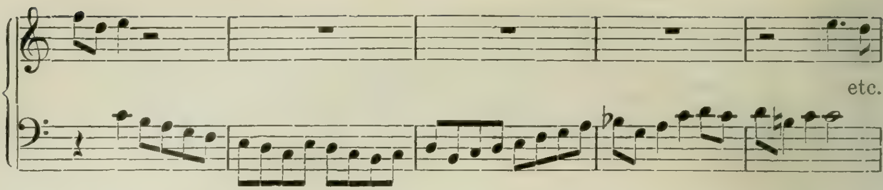
Auf den in der Anlage beigefügten Saltarello[1]) von Joan Maria sei hier noch besonders hingewiesen. Besonders interessant ist darin die regelrecht durchgeführte Einteilung in Glieder zu 3 Takten, und man kann wohl sagen: Es ist ein kleines Kabinetstück von überraschender Feinheit der Melodik und Rhythmik.

Neben dem Tanz wurde das Priamell (Recercare, Phantasie) gepflegt. Das Charakteristische aller dieser Kompositionen liegt in dem Fortspinnen eines Motivs durch verschiedene Stimmen hindurch, ohne eigentliche straffe Gliederung und ohne periodischen Bau. Logische Entwicklung ist fast nie zu spüren. Vielfach wird das Anfangsmotiv überhaupt ganz verlassen. Aber es finden sich auch schon Ansätze zu einem Gegen-Motiv. Oft wird Geist durch konventionelle Formeln ersetzt, und Tonalitätsgefühl ist selten sicher ausgeprägt, Nachahmung das beliebteste Mittel. Zuweilen bringt der Schluß regelrechte Sequenzen von guter Wirkung. Ganz brauchbare Motive bleiben in manchen Fällen unentwickelt; es ist dann mehr ein dunkles Fühlen, als ein bewußtes Gestalten zu erkennen.

So beginnt Spinacino ein Recercare (Petrucci, libr. I, S. 39):



1) Aus Gerle entnommen, der hauptsächlich italienische Tänze bringt.



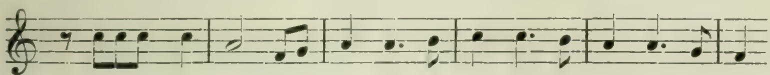
Das fest und bestimmt auftretende Motiv erfährt aber in der Folge keine Ausbildung. Das Thema ist alles, das andere ist konventionelle Phrase. Auf dieselbe Weise verlaufen eine Menge der Recercari, Preambeln, Preludien. Aber es giebt auch Stücke dieser Gattungen, die schon größere Kunstfertigkeit aufweisen, namentlich zeichnen sich darin jene Préludes bei Attaingnant aus, von denen einige in den musikalischen Beilagen zu finden sind. Grundsätzliche Unterschiede zwischen Recercari als solchen und Preambeln oder Preludien vermag ich nicht herauszufinden.

Eine Eigentümlichkeit bei Joan Ambrosio ist vielleicht der Erwähnung wert. Seine Sammlung enthält nämlich vier sogenannte »Tastar de corde con li soi recercar dietro«. Hier erscheint also das Recercar unmittelbar hinter einem Stück (Tastar de corde) in wenigstens formeller Beziehung zu letzterem. Die musikalisch-organische Verbindung ist allerdings eine sehr lockere. Der »Tastar« ist ein Stück im $^2/_4$-Takt, enthält wenig motivische Elemente, verläuft ohne Ansätze zu Periodisierung, mit geringer Tendenz zu Modulationen, in ziemlicher Kürze, zeichnet sich aber durch eine Anzahl von Haltern aus, namentlich im Beginn, wo mehrere Halter unmittelbar hinter einander folgen, dann aber auch im weiteren Verlauf, wo sie wie absichtliche Unterbrechungen von Koloraturen, wie Ausruhepunkte wirken. Auf diese Weise ist ein charakteristischer, rhythmischer Unterschied des »Tastar« von dem auf ihn folgenden »Recercar« erzielt, welches seinerseits, den musikalischen Gedanken des Tastar aufnehmend, mit etwas mehr Breite, aber ohne jene Unterbrechungen munterer dahinfließt. Wie weit diese an sich originelle, offenbar rein instrumentale Form der Verbindung zweier Sätze zu einem Ganzen außer bei Joan Ambrosio auch schon in anderweitigen Instrumentalstücken (Orgel, Klavier) jener Zeit (Anfang des 16. Jahrhunderts) vorkommt, entzieht sich meiner Kenntnis. In den mir bekannten Lautenbüchern habe ich sie sonst nirgends angetroffen.

In den Beilagen findet sich eine Auswahl von Instrumental-Stücken. In den meisten wird man die vokale Quelle, aus der sie fließen, herauserkennen. Manche jedoch weisen schon die Tendenz nach Befreiung, nach selbständiger instrumentaler Gestaltung auf. Aber zu diesem Entwicklungsgang gehörte eben Zeit. Erst durch eine lebendige Verbindung mit der Rhythmik und dem strafferen Bau des Tanzes gelang es dem

Instrumenten-Spiel, künstlerisch selbständig zu werden und einen nur ihm eigentümlichen Stil zu erlangen.

Endlich ist noch einer besonderen Gattung der Instrumentalmusik Erwähnung zu thun: der malenden. Es ist bekannt, daß die Vokal-Komponisten des 16. Jahrhunderts, namentlich die Franzosen, diese Gattung pflegten; die Nachahmung von Vögeln (Kuckuck), von Instrumenten, ja des Schlachtenlärms mit dem Donner der Kanonen war ein beliebter Gegenstand mehrstimmiger Vokalsätze. Die Lutinisten folgten anscheinend diesem Zuge, wie z. B. Francesco da Milano den Vogelgesang und die »Bataille« von Jannequin auf die Laute brachte. Indeß läßt sich doch darüber streiten, wem von beiden, Vokal-Komponisten oder Instrumentalisten, die Priorität darin zuzuschreiben ist. Denn schon in den 20er Jahren finden wir in Frankreich solche Tongemälde in der Lautenmusik. Die Sammlung Attaingnant's 1529 enthält zum Beispiel ein Lautenstück: *La guerre*[1], welches in höchst naiver Weise Signale und anscheinend auch Schlachtenlärm schildert. Jedenfalls ist es eines der ältesten, wenn nicht das älteste gedruckte Denkmal der malenden Musik. Als Eigentümlichkeit dieser militärischen Musik dürfte zu erwähnen sein, daß in dem F-dur derselben nicht ein einziges b, sondern nur h vorkommt,


etc.

immer auf den Grundklang von F, was doch für jene Zeit, die den Tritonus ängstlich vermied, sehr merkwürdig erscheint. Dies h beruht nicht auf Druckfehlern, sondern ist offenbar absichtlich geschrieben; höchst wahrscheinlich soll dadurch neben den Signalen der Trompete das Spiel der Pfeife (fifre) wiedergegeben werden.

Laute mit Gesang.

Schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts finden wir Lautendrucke, welche Lautenstücke mit einer Gesangsstimme, oder wenn man so sagen will, Stücke für Gesang mit Begleitung der Laute enthalten. Ohne nähere Prüfung könnte man also schon hier den Beginn der Monodie feststellen; doch darf man dabei nicht übersehen, daß die betreffenden Gesangsstücke zunächst nur Arrangements von mehrstimmigen Vokal-Kompositionen waren, in der Art, daß eine der Stimmen gesungen, zwei andere von dem Lutinisten gespielt (»gezwickt«) wurden. Die Singstimme dieser Lieder ist in der Mensural-Notation verzeichnet, bei Schlick (1512) auf sechs Linien, darunter die Lautenschrift. Die Texte der bearbeiteten

1) In der Beilage.

Lieder sind bei Schlick nur in den Anfangsworten angedeutet. Es handelt sich also um damals sehr bekannte Lieder, wie: »Maria zarrt«, »Nun hab ich all mein tag gehört«, »Mein Lieb ist weg«, »Möcht es gesein«, »Nach Lust hab ich«, »Hertzliebstes pild« und andere.

Der schon früher erwähnte Lautendruck des R. Istituto Musicale[1]) in Florenz (aus den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts) enthält Frottolen[2]), deren Texte unter der Vokalstimme, allerdings nicht immer ganz leicht entzifferbar, verzeichnet sind. Die Text-Unterlage ist hier ziemlich genau durchgeführt; anscheinend allerdings mit einer für jene Zeit nicht verwunderlichen teilweisen Nichtachtung der prosodischen Verhältnisse. Text-Wiederholungen zu Gunsten der Musik sind nicht selten. Gegenstand des Textes ist wie bei Schlick Liebesleid und Liebeslust. Eine bemerkenswerte Melancholie beherrscht Poesie wie Musik dieser Lieder[3]), die auch heute ihre Wirkung nicht verfehlen dürften. Besondere Aufmerksamkeit verdient vielleicht das Lied: »*Longi dal mio bel sol chiaro e sereno*«, welches im Text und in dem charakteristischen Motiv stark anklingt an H. Isaak's »Inspruck ich muß dich lassen«:


etc.

Überhaupt zieht ein volkstümlicher Hauch durch diese Kunstlieder: es ist wenig Konventionelles in ihnen, die starke Empfindung und ein sinniger Zusammenhang zwischen Text und Musik herrschen vor. Sie machen, nach meiner Empfindung wenigstens, durchaus den Eindruck monodischer Musik, als wären sie original als solche geschrieben, und eignen sich vielleicht zur Wiedergabe in historischen Konzerten.

Noch zu erwähnen bleibt, daß die Vokalstimme, anscheinend um Vorzeichen zu ersparen, in der dafür passendsten Tonart geschrieben ist; der Sänger oder Spieler erhält jedesmal besondere Anweisung, welcher Ton der Laute (welcher Bund) zu intonieren ist.

Die Lieder bei Attaingnant (1529)[4]) sind, nach Ausweis des Titels, *chansons nouvelles*, also vermutlich doch frühestens anfangs des 16. Jahrhunderts entstanden. Dies dürfte auch mit der Wahrnehmung übereinstimmen, daß sie kein volkstümliches Gepräge tragen, sondern ziemlich ausnahmslos über einen Leisten gearbeitet sind. Es ist schon nicht mehr zufällig, daß fast alle ein und dieselbe Tonart aufweisen. Auch in diesen Liedern reden die Texte nur von Liebe, aber es ist wenig echte

1) Eine genaue Beschreibung desselben von R. Gandolfi findet sich im Annuario del R. Istituto Musicale, Firenze 1899.

2) Von Marcheto Cara und Bortol. Tromboncino.

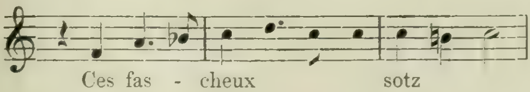
3) Eine Auswahl im Anhange. 4) Eine Auswahl im Anhange.

Empfindung darin; und dem entspricht auch die Musik, die sich mehr oder weniger in konventionellen Phrasen bewegt.

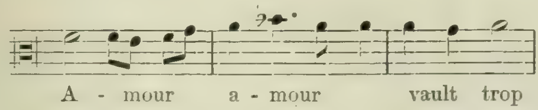
So beginnt ein Lied:



ein anderes:



und:



Ein anderes endigt:



und immer wiederholt sich die Phrase:



oder



oder

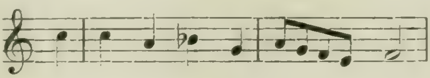


Nur ganz selten ein charakteristischer Sprung oder ein auffallendes Motiv, wie zum Beispiel:



welches zwar wiederkehrt, aber unbenutzt in die alte Phrase zurückläuft.

Ganz volkstümlich klingt:



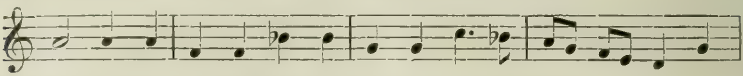
Etwas Seltenes ist schon:



Charakteristischer klingt noch:



und das folgende Motiv:



etc.

welches sich dann in ähnlicher Gestalt wiederfindet:

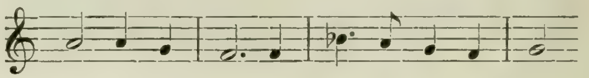


Auch folgendes Motiv ist noch erwähnenswert:

Tant que vivray.



welches ganz regelrecht in Liedform beantwortet wird mit:



Dann wird das Motiv umgekehrt und dabei verkürzt:



Das Motiv und seine Benutzung paßt sehr zu dem launigen Text, — was man bei den meisten Chansons nicht sagen kann. Der motivische Schatz dieser Lieder ist sonst kein großer, und wenn man einige derselben kennt, kann man die anderen entbehren.

Auch hier ist die Prosodie stiefmütterlich behandelt:



Text-Wiederholungen kommen nicht selten vor. Stimmlage und Schlüssel deuten darauf hin, daß die Singstimme im Diskant liegt. Der Text paßt zumeist auf einen Mann, zuweilen ist es auch die Geliebte, die singt. Selten steigen die von der Laute gespielten Stimmen über die »musique« hinweg. Bemerkt sei noch, daß Heckel in sein Lautenbuch 1556 eine Anzahl der Attaingnant'schen Chansons übernommen und für zwei Lauten arrangiert hat. Um die Mitte des Jahrhunderts beginnt wie bekannt die große Einwanderung französischen Wesens und französischer Kultur nach Deutschland.

Die Bestrebungen der Lutinisten schon im Anfang des 16. Jahrhunderts und vermutlich schon im 15., den Kunstgesang monodisch zu fassen und auf der Laute zu begleiten, haben zweifellos mit zur Entwicklung der eigentlichen Monodie beigetragen. Denn die Melodie kam dadurch in die Oberstimme, während die anderen Stimmen die bescheidenere Rolle der Begleitung übernahmen. Und dadurch, daß nur eine Stimme den Text sang, der in der Musik einen mehr oder weniger beredten Ausdruck fand, wurde das Musikempfinden für die gegen Ende des Jahrhunderts von den Humanisten neu gefundene Musik-Gattung vorbereitet. Im übrigen wird man sagen können, daß das einfache und unverbildete Volksempfinden wahrscheinlich niemals aufgehört hatte, monodisch zu singen. Das Volkslied und der Tanz, der doch vielfach auch gesungen wurde, verlangten, soweit sie überhaupt mit Instrumenten begleitet wurden, — was für das 15. Jahrhundert und schon für noch frühere Perioden bezeugt ist —, die Melodie oben und die Begleitung unter ihr. Daß der Gesang mit Laute während des 16. Jahrhunderts thatsächlich immer mehr in Aufnahme kam, beweist eine Stelle bei Mersenne[1]):

Cette costume de marier la voix à l'instrument est très-commune en France, en Italie et ez autres Provinces . . .

Ob er mit Absicht und Recht Deutschland dabei nicht erwähnt, lasse ich dahingestellt sein. Im übrigen verweise ich bezüglich Frankreichs auf die zahlreichen und ausführlichen historischen Notizen M. Brenet's[2]).

Entwickelung der Vielstimmigkeit auf der Laute und die Folgen dieser Erscheinung.

Wir bemerkten schon oben die Selbstbeschränkung der älteren Lutinisten (Ende 15., Anfang 16. Jahrhunderts) auf die Dreistimmigkeit. Sie erklärte sich aus dem zu verarbeitenden Stoff einerseits und der Eigentümlichkeit des Lautenspiels andererseits. Aber innerhalb der engen Schranken war es den Lutinisten wohl eine künstlerische Pflicht, dem vokalen Original möglichst nahe zu kommen; in welcher Weise, das habe ich mich bemüht, im ersten Abschnitt klar zu legen. Auch die reinen Instrumental-Lautensätze tragen ziemlich durchweg den Stempel der Dreistimmigkeit, und zwar zu einer Zeit noch, wo schon die Vielstimmigkeit ihre Schatten vorauswarf. Je mehr nun aber die Meister der Vokalkunst, ihrer Schwingen sich allmählich bewußt werdend, das Gebiet der Vielstimmigkeit mit immer größerer Zuversicht beschritten, folgte ihnen nach und nach auch die in der Lautenkunst verkörperte Instrumental-Musik, soweit sie Nachahmerin jener blieb. So erweiterte zum Beispiel Ochsen-

1) Harmonie universelle, instruments, livre II. 2) A. a. O.

khun (1558) das Gebiet der Lautenmusik auf die Fünf- und Sechsstimmigkeit, wie in den Arrangements von Josquin's *Benedicta es coelorum*, *Pater noster qui es in coelis*, *Praeter rerum seriem* u. a. m. Man findet in seiner Tabulatur eigentlich eine Partitur vor, wenn man die Koloratur herausschneidet. Und beinahe könnte man ein etwa verloren gegangenes Vokalwerk aus solcher Tabulatur rekonstruieren.

Dies bedeutete nun zwar eine Erweiterung des an sich engen Gebietes der Lauten-Musik, aber ein Fortschritt im Sinne der wirklichen Mehrstimmigkeit war das nicht, vielmehr ein Rückschritt. Was über den drei- bis höchstens vierstimmigen Satz hinausging, entsprach nicht mehr jener einfachen Notation; jedenfalls muß auch die technische Überwältigung solcher vielstimmigen Arrangements außerordentlich schwierig gewesen sein. Je mehr Stimmen unter einander kamen, um so mehr war der Spieler genötigt, die Selbständigkeit der einzeln schlagenden Finger der rechten Hand aufzugeben und — wie wir bereits nachwiesen — *simul uno ictu pollicis oberrando percutere et pulsare.* Auch die linke Hand vermochte dann nicht mehr, die kontrapunktierenden Stimmen gegeneinander festzuhalten. Damit fiel die Individualisierung der verschiedenen Stimmen von selbst weg; das polymelodische Prinzip ließ sich allmählich überwuchern von dem akkordischen, dem der Tanz im übrigen lange schon vorgearbeitet hatte.

Man muß sich nur vergegenwärtigen, wie prächtig eine Akkordfolge gerauscht haben mag, wie folgende (aus der Ochsenkhun'schen Tabulatur *Nunc mater exornatum*):



oder ein Schluß-Akkord wie dieser:



Der streifende Daumen berührte zuerst den tiefsten Chor, zuletzt die Quintsaite oder Chanterelle. Zuerst hört man also, wie bei unserem Arpeggio, die Baßnote, zuletzt den Diskant. Was dazwischen liegt, ist

Akkordfüllung. Also Baß und Diskant erhalten ein Übergewicht, während die Mittelstimmen in die bescheidenere Rolle der Füllstimmen zurückgedrängt werden. Und der Tenor giebt die Herrschaft an den Diskant ab, der zuletzt gehört wird und deshalb am eindringlichsten wirkt, am längsten im Ohr haften bleibt. Die Wichtigkeit des Basses als Basis der logischen Akkord-Entwickelung auf tonalem Boden tritt — so wie in der Vokalmusik selbst — auch in der Lautenmusik immer mehr in die Erscheinung. Weder Virdung noch Judenkunig, noch die italienischen und französischen Autoren jener Zeit sprechen mit der Hochachtung vom Basse, wie später Waisselius[1]) und Mersenne[2]). Also: der Fundamentalbaß arbeitet sich — auch durch das Medium des Lautenspiels — zum Gegenpol der Oberstimme, zum Fundament der Melodie heraus. Akkord — Fundamentalbaß — Melodie in der Oberstimme, — Elemente der Volksmusik (Lied und Tanz) — erneuern sich auf dem geschilderten Umwege in der Instrumental-Kunst des 16. Jahrhunderts. Man vergleiche hierfür das beinahe modern klingende Trinklied aus der Tabulatur Ochsenkhun's: »Dort niden an dem Rheyne« (Gregor Petschin[3])). Wie weit sind diese freilich noch fremdartigen Harmonien schon entfernt von den Zufalls-Harmonien der Kontrapunktiker. Von den Keimen, die im 15. Jahrhundert gelegt waren, zur Blüte vorschreitend, arbeitete das Lautenspiel im 16. Jahrhundert auch an seinem Teil, an der langsam sich vollziehenden Umwandlung der rein melodischen Mehrstimmigkeit in eine tonale Akkordik.

Die reine Instrumental-Musik bis Mitte des 16. Jahrhunderts hielt im übrigen ziemlich durchgehends an der Beschränkung auf drei Stimmen fest. Nur dort, wo sie sich mit Koloratur überlud, erhielt sie den Charakter einer Musik, die aus einstimmigen oder zweistimmigen Passagen (Doppelgängen), mit Akkordschlägen abwechselnd, bestanden.

Wichtig ist schließlich noch, daß Arrangements oder Kompositionen für mehrere Lauten zusammen aus jener Zeit (bis etwa Mitte des 16. Jahrhunderts) verhältnismäßig selten sind. Die Lutinisten, wie Judenkunig, Gerle, erwähnen sie, haben aber keine Kompositionen dafür. Dagegen enthalten allerdings Spinacino und Joan Ambrosio einige solche. Die Freude am rauschenden, vollen Klange mehrerer Instrumente mag der Beweggrund zu solchen Arrangements gewesen sein. Die feine reine Kunst des einfachen dreistimmigen Satzes aber blieb der Laute als Solo-Instrument vorbehalten und bis zu einem gewissen Zeitpunkt ihr ureigenstes Element, neben der Begleitung zum Gesang und dem Tanz.

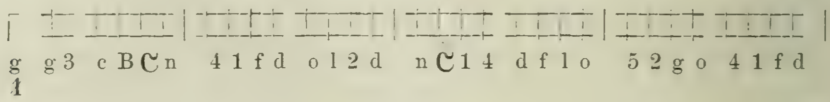
---

1) Vergl. S. 24.
2) Vergl. S. 40.
3) In denBeilagen.

Musikalische Beilagen.

Die Übertragung ist auf Grund der oben entwickelten Normen erfolgt, macht jedoch — im Sinne der letzteren — keineswegs den Anspruch unfehlbarer Wiedergabe jedes einzelnen der Mensur-Werte.

Als besonders instruktives Beispiel möge hier eine Stelle aus Beilage Nr. VI herausgegriffen werden, woraus man ersehen kann, wie aus einer einzigen Zeile von Griffzeichen mit darübergesetzter Mensur bei entsprechender Wiedergabe ein vollendetes, zweistimmiges Bild zu entwickeln ist:



Buchstäbliche Wiedergabe:



Entwickelung:



Die Übertragung ist für Klavier so angeordnet, daß das untere System (linke Hand) grundsätzlich nur solche Tonzeichen wiedergiebt, die mit Begleit-Oktaven zu spielen sind. Nur an wenigen Stellen ist im Interesse einer klaren Schreibweise von diesem Grundsatze abgewichen.

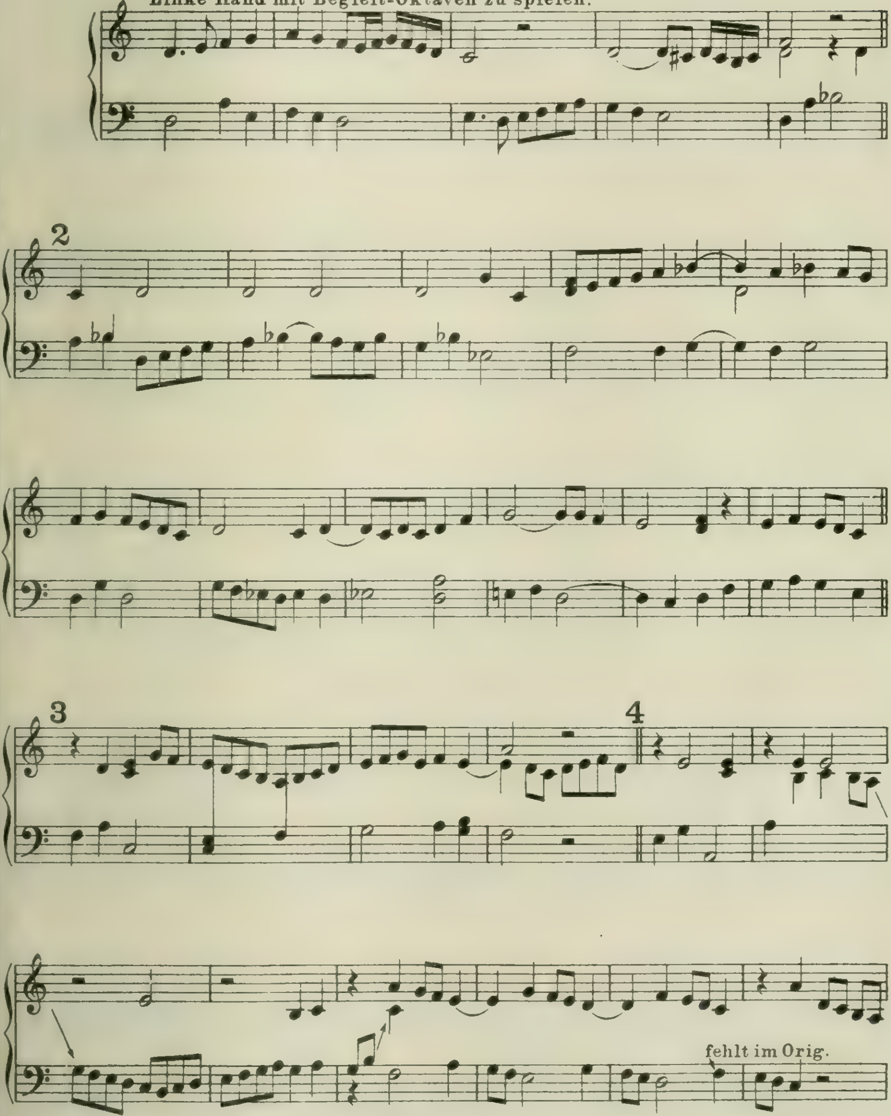
Die Lautenbücher, namentlich das Gerle's, auch Petrucci's und Attaingnant's, enthalten bei sonst vortrefflichem Druck eine Menge Druckfehler. Die meisten konnten nach Analogien und dem Sinn ohne weiteres verbessert werden.

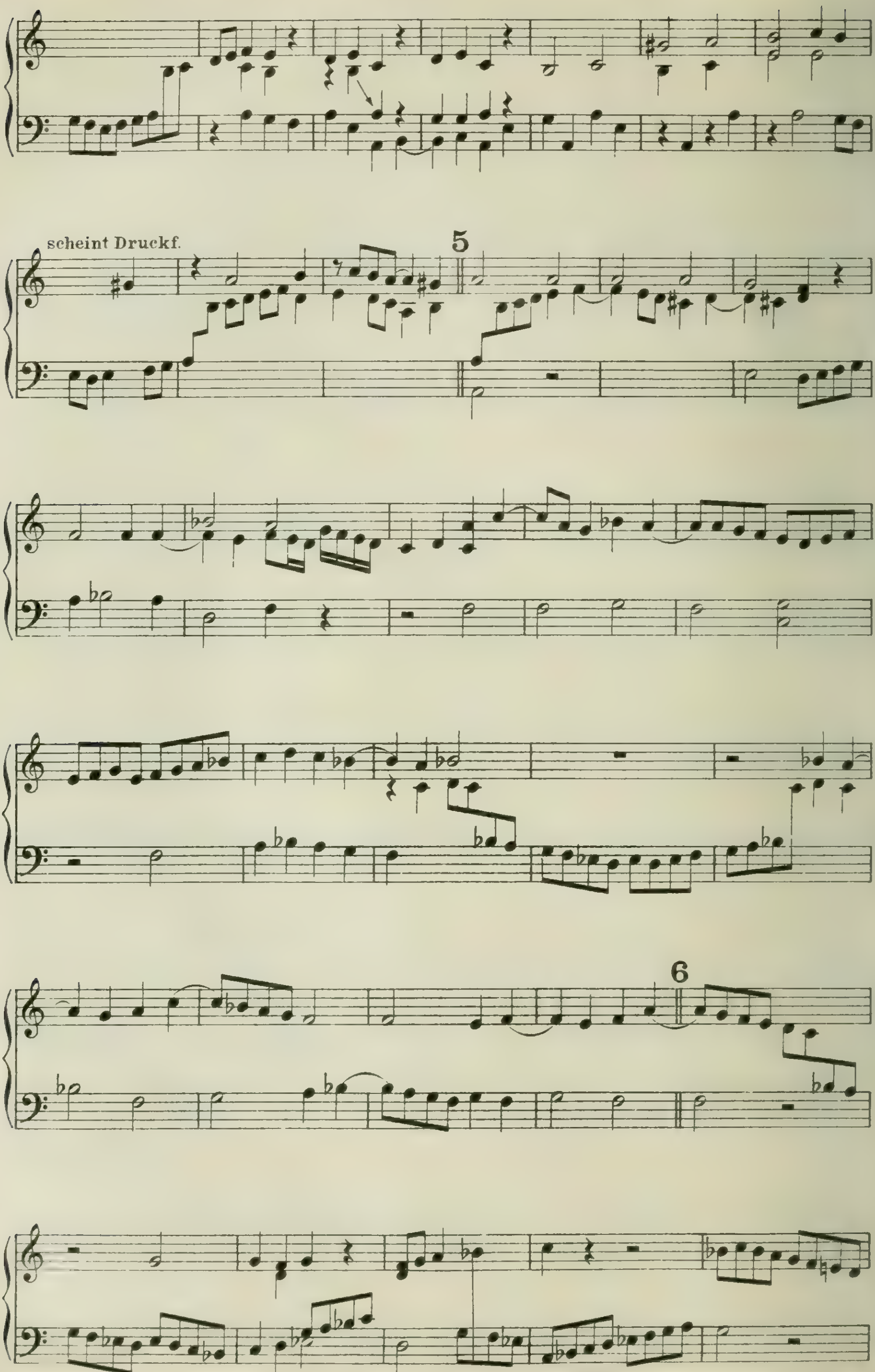
I.

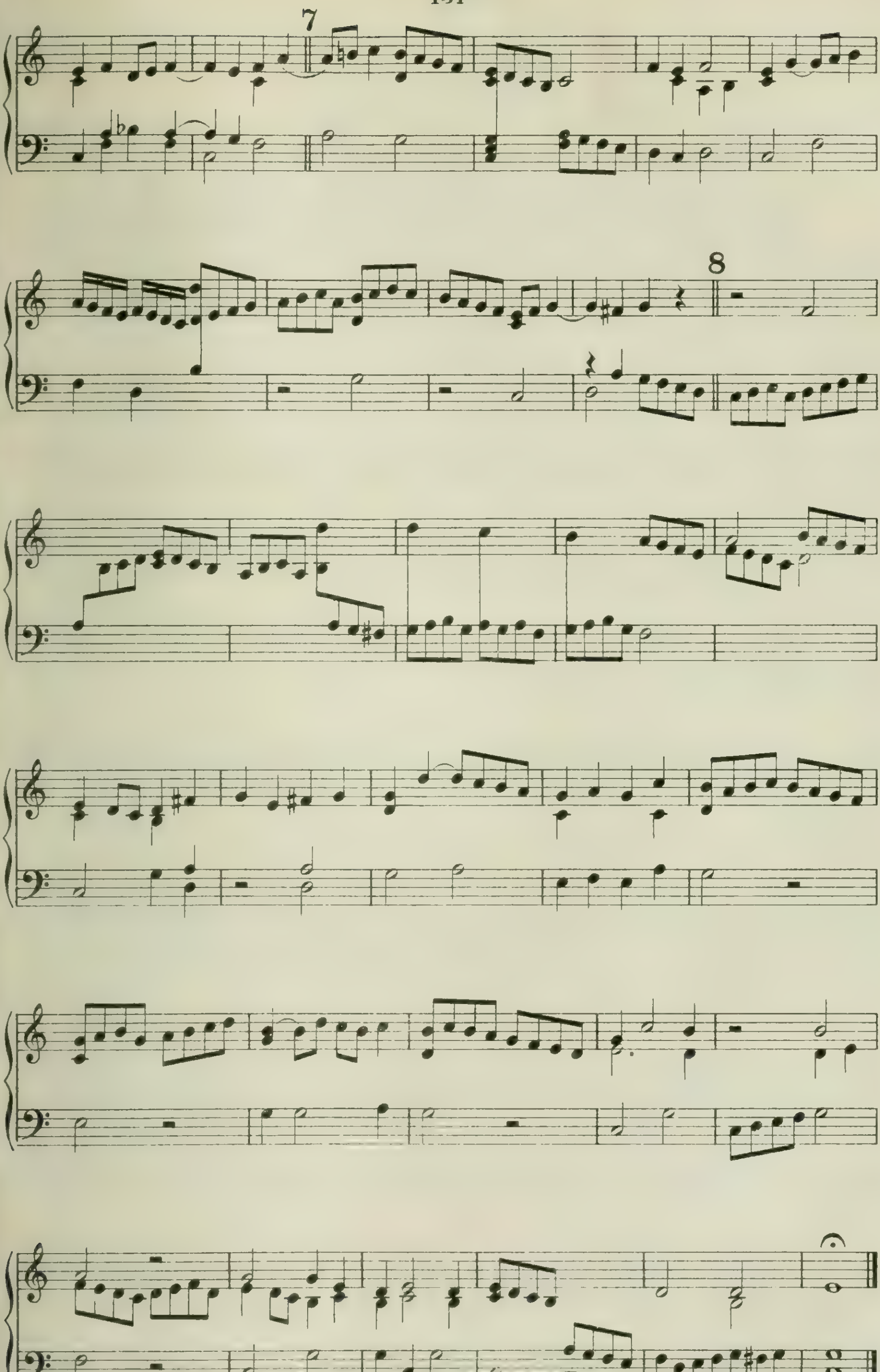
Petrucci, Libro I, 1507.

Recercare de tutti le toni.

Linke Hand mit Begleit-Oktaven zu spielen.



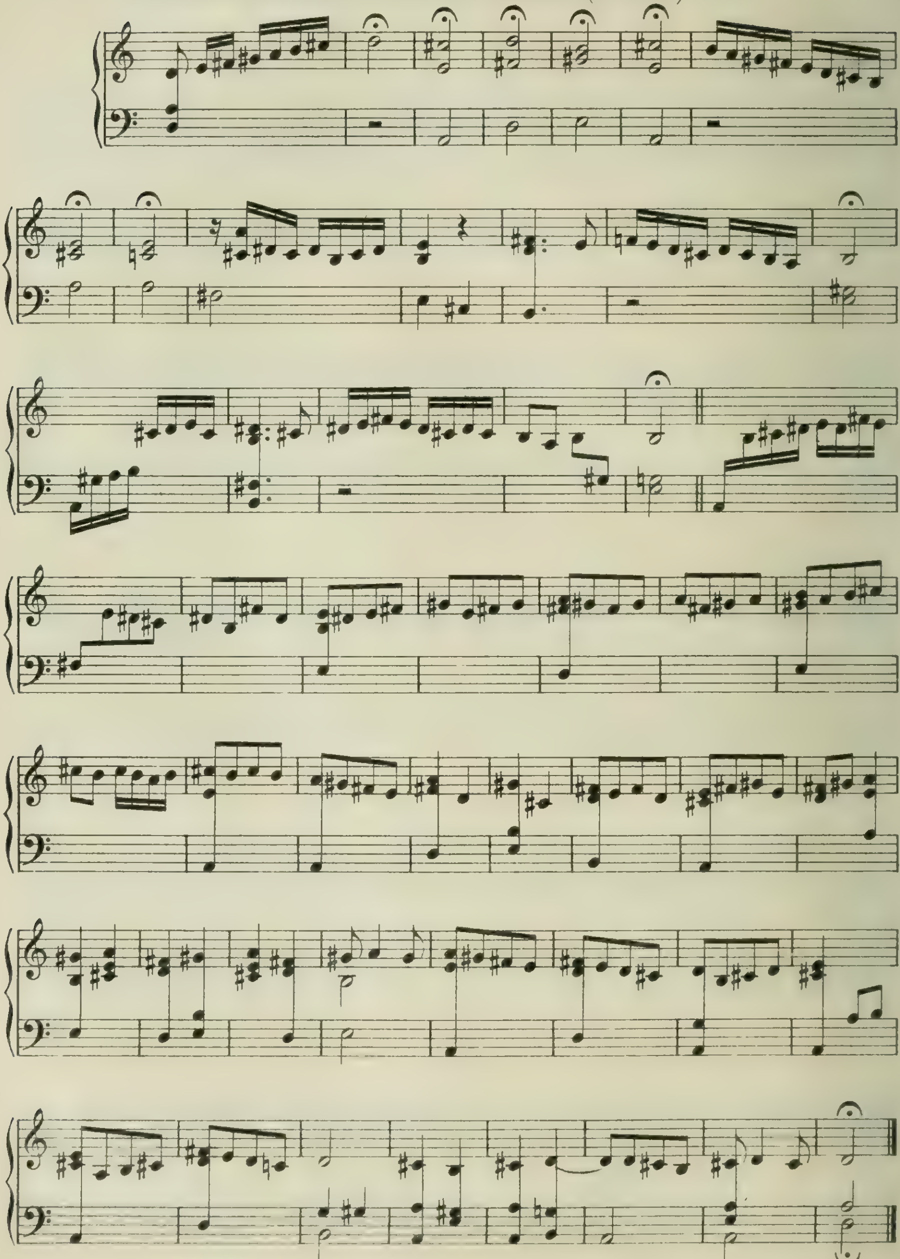

scheint Druckf.
5
6
wahrscheinlich Druckfehler.


7
8

II.

Petrucci, Libro IV, 1508.

Tastar de corde mit Recercar (dietro).

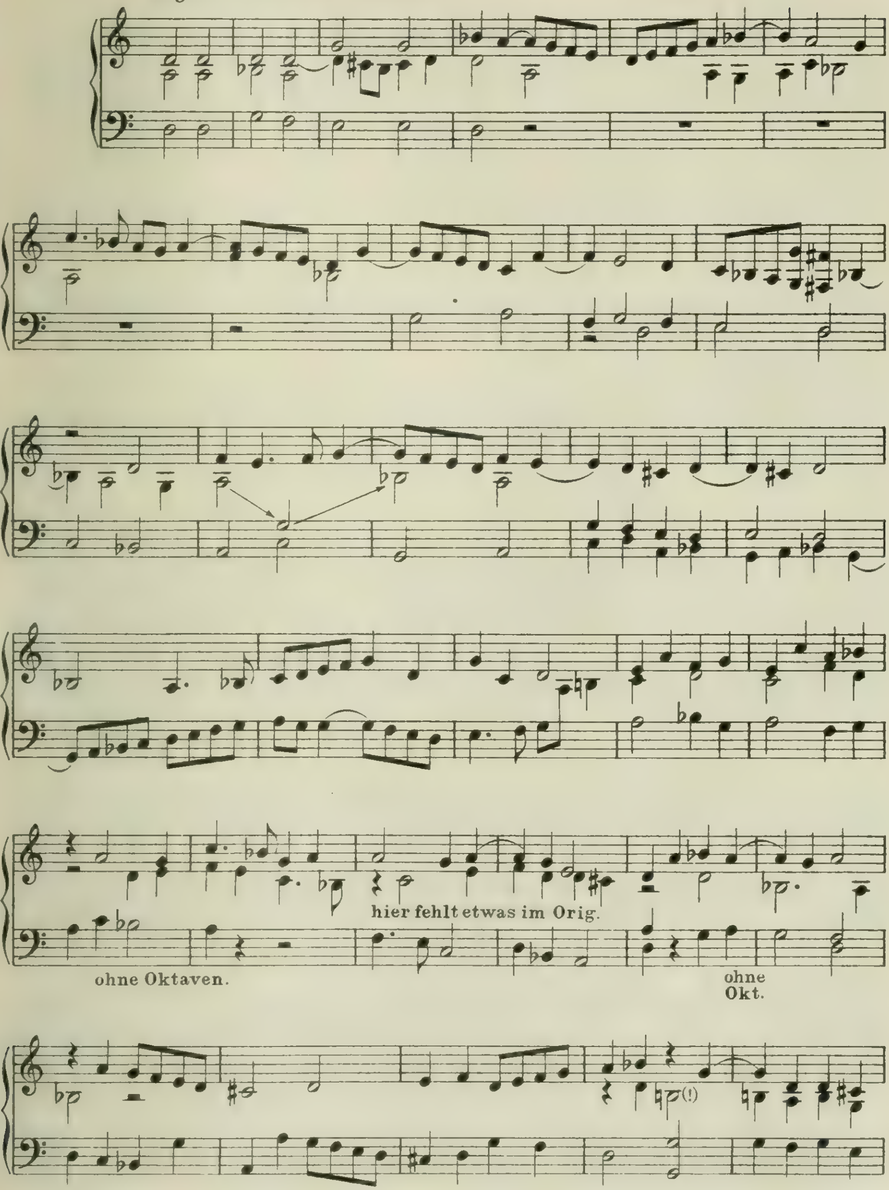


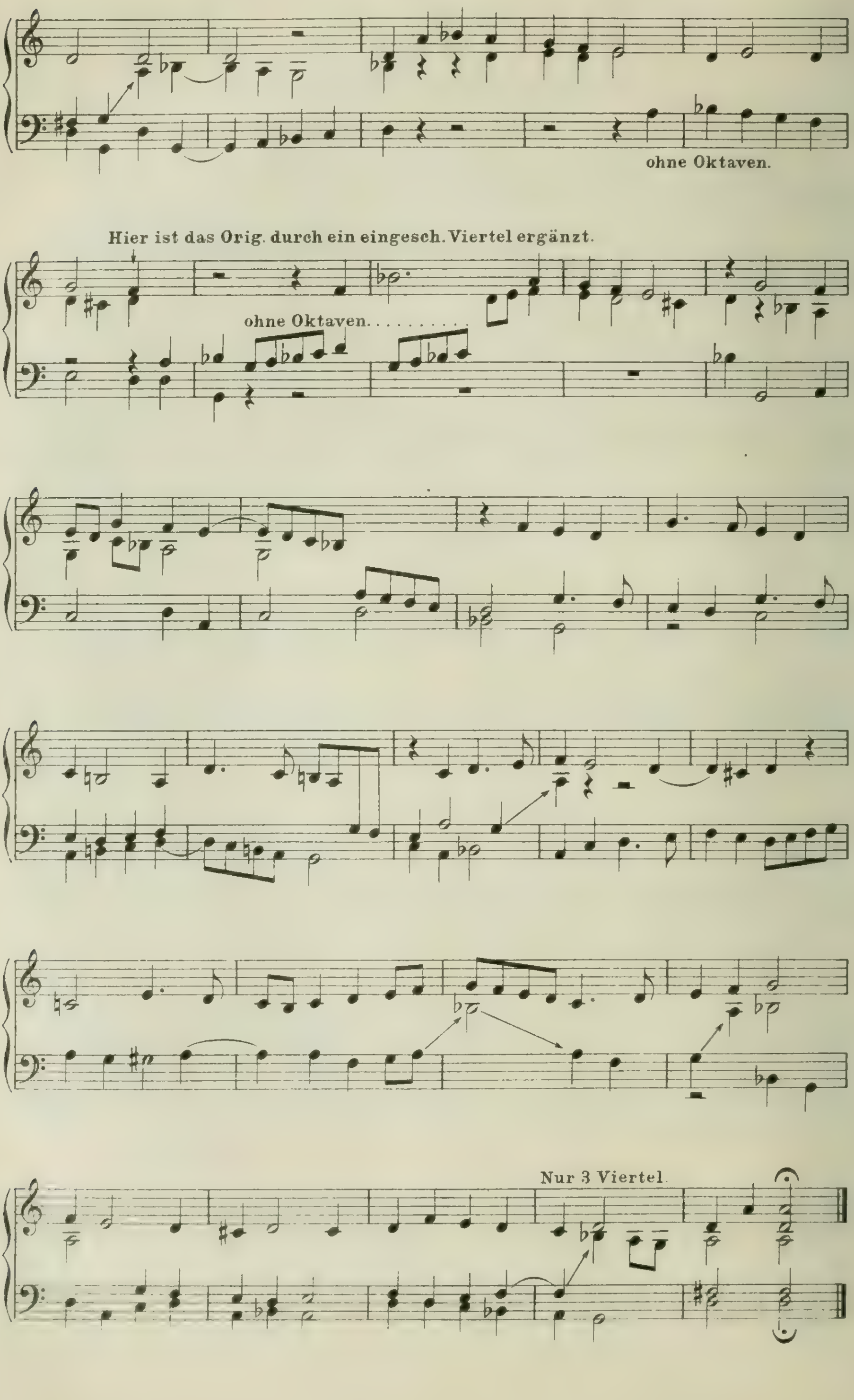
III.

Sammlung Attaingnant 1529.

Prelude (I). Im Original ohne Taktstriche.

Begleit-Oktaven wie bei N° I.

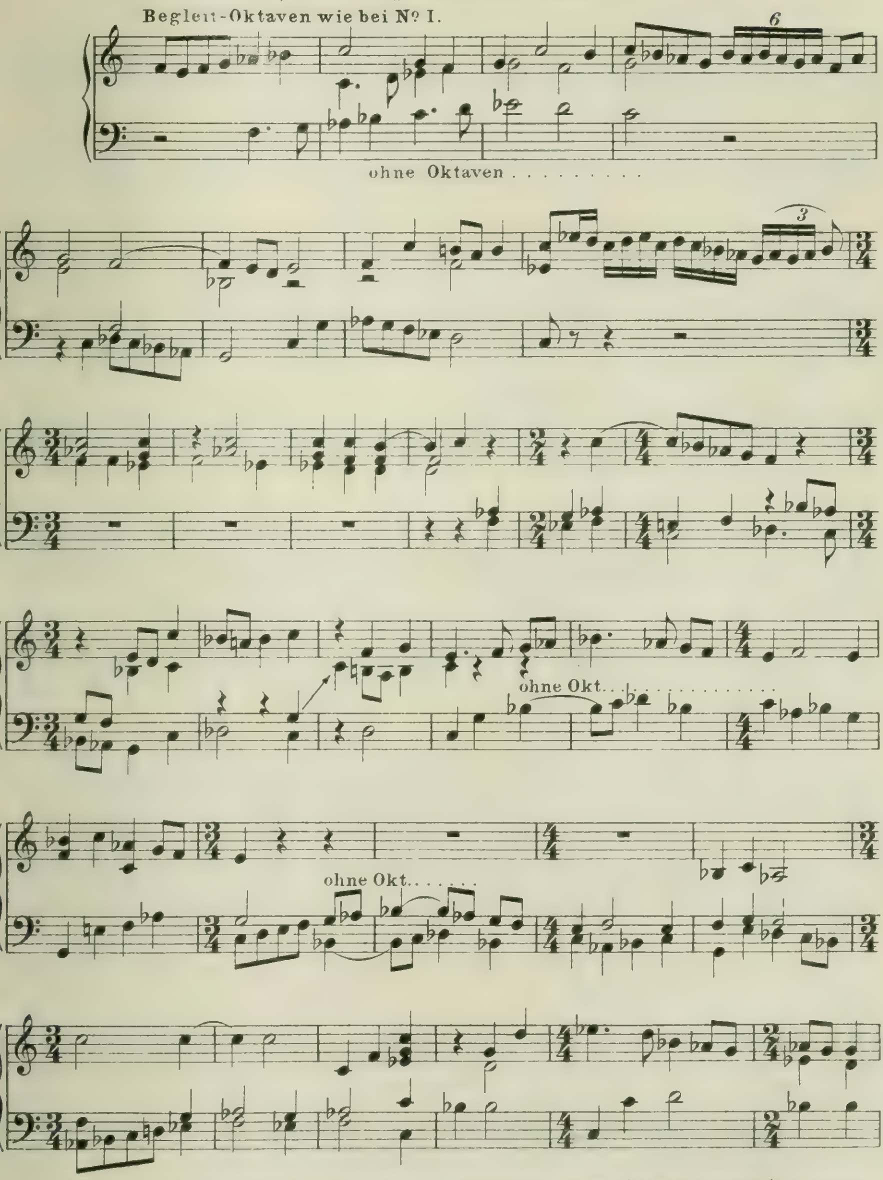



ohne Oktaven.
Hier ist das Orig. durch ein eingesch. Viertel ergänzt.
ohne Oktaven. . . . .
Nur 3 Viertel.

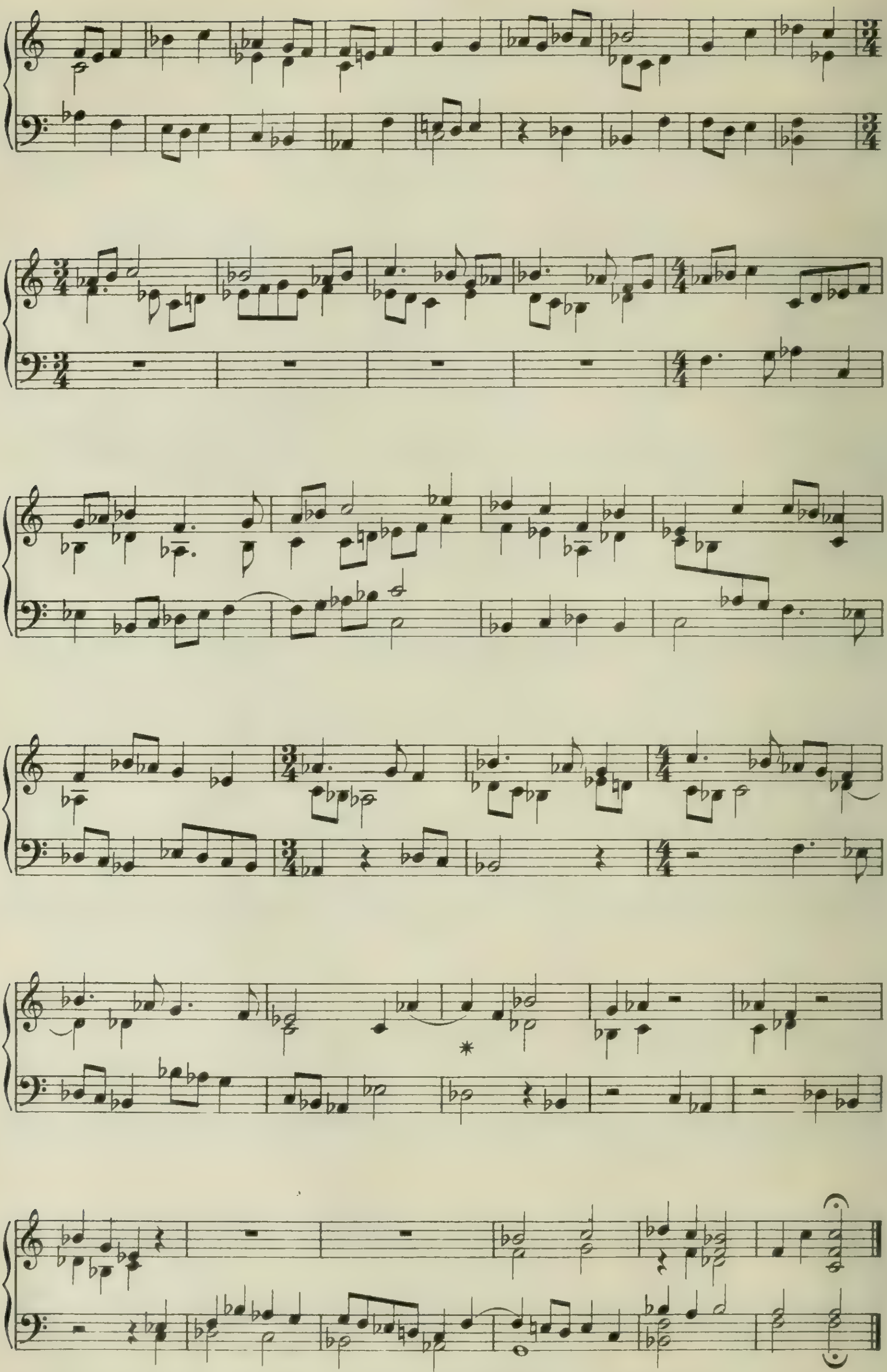
IV.

Sammlung Attaingnant 1529.

Prélude (II)*) (Im Orig. ohne Taktstriche.)



*) Besonders merkwürdig durch die vielen Taktrückungen (Synkopationes); im übrigen ein für jene Zeit auffallendes Stück, das an einigen Stellen ganz deutlich den Wechsel zwischen forte und piano zeigt.



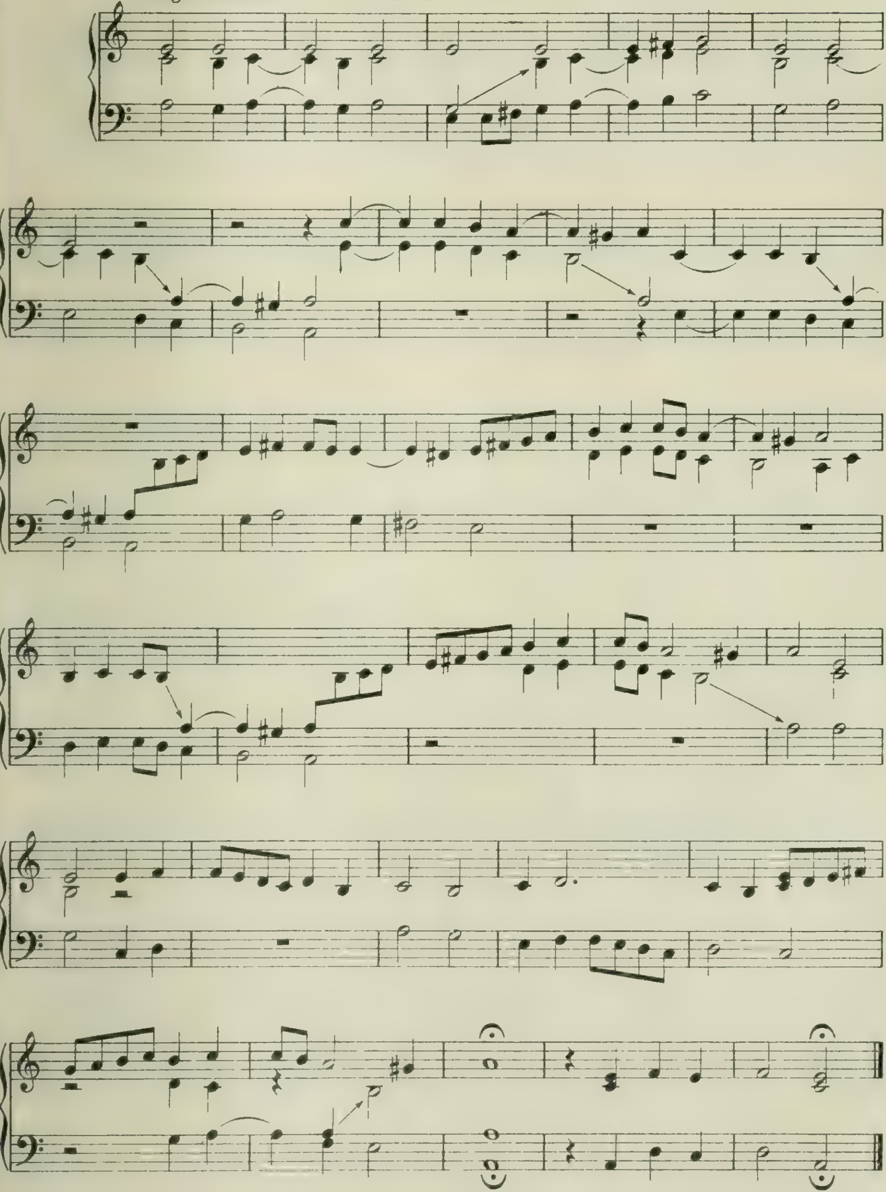
*) Vergl. Beethoven, Streich-Quartett Op. 74. Es-dur, Adagio Takt 23-19 vor Schluß.

V.

Aus H. Neusiedler 1535.

Preambel.

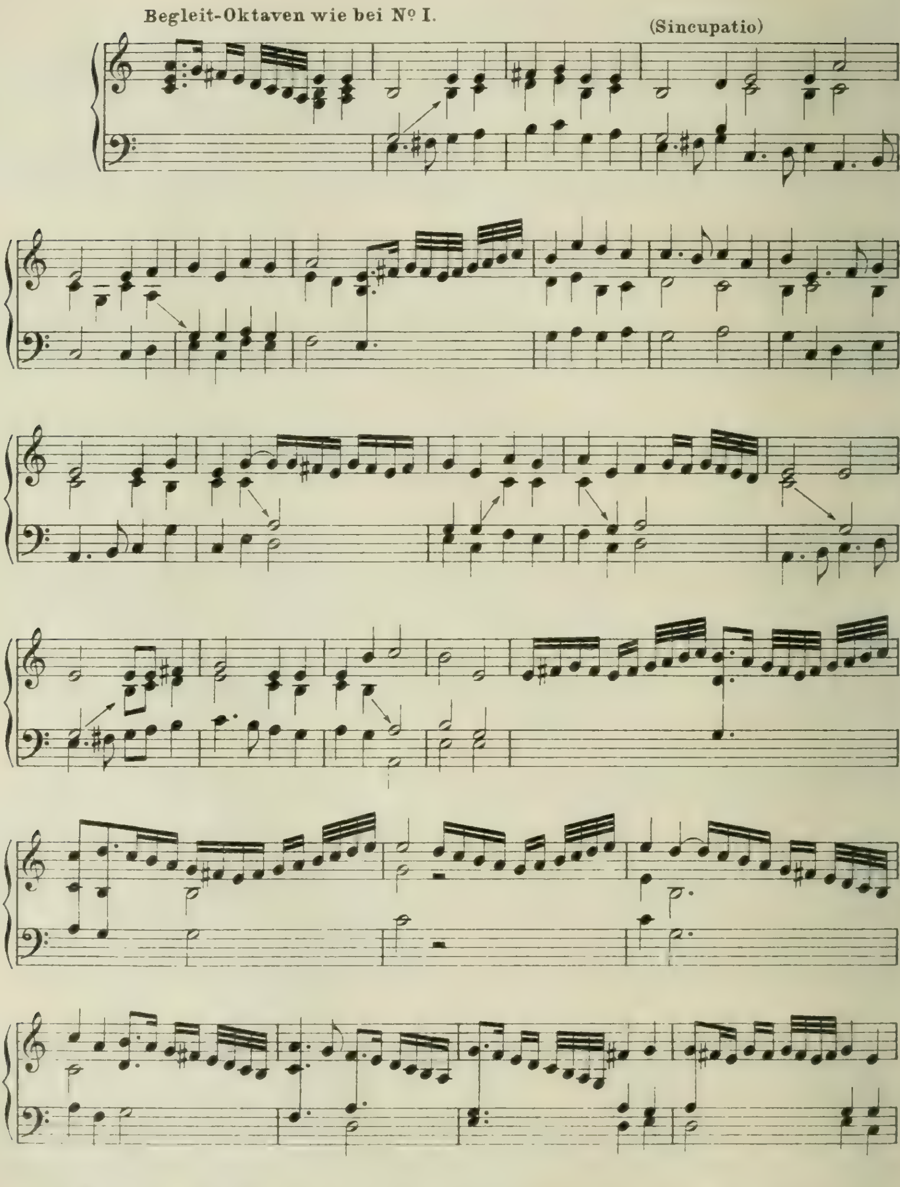
Begleit-Oktaven wie bei N? I.



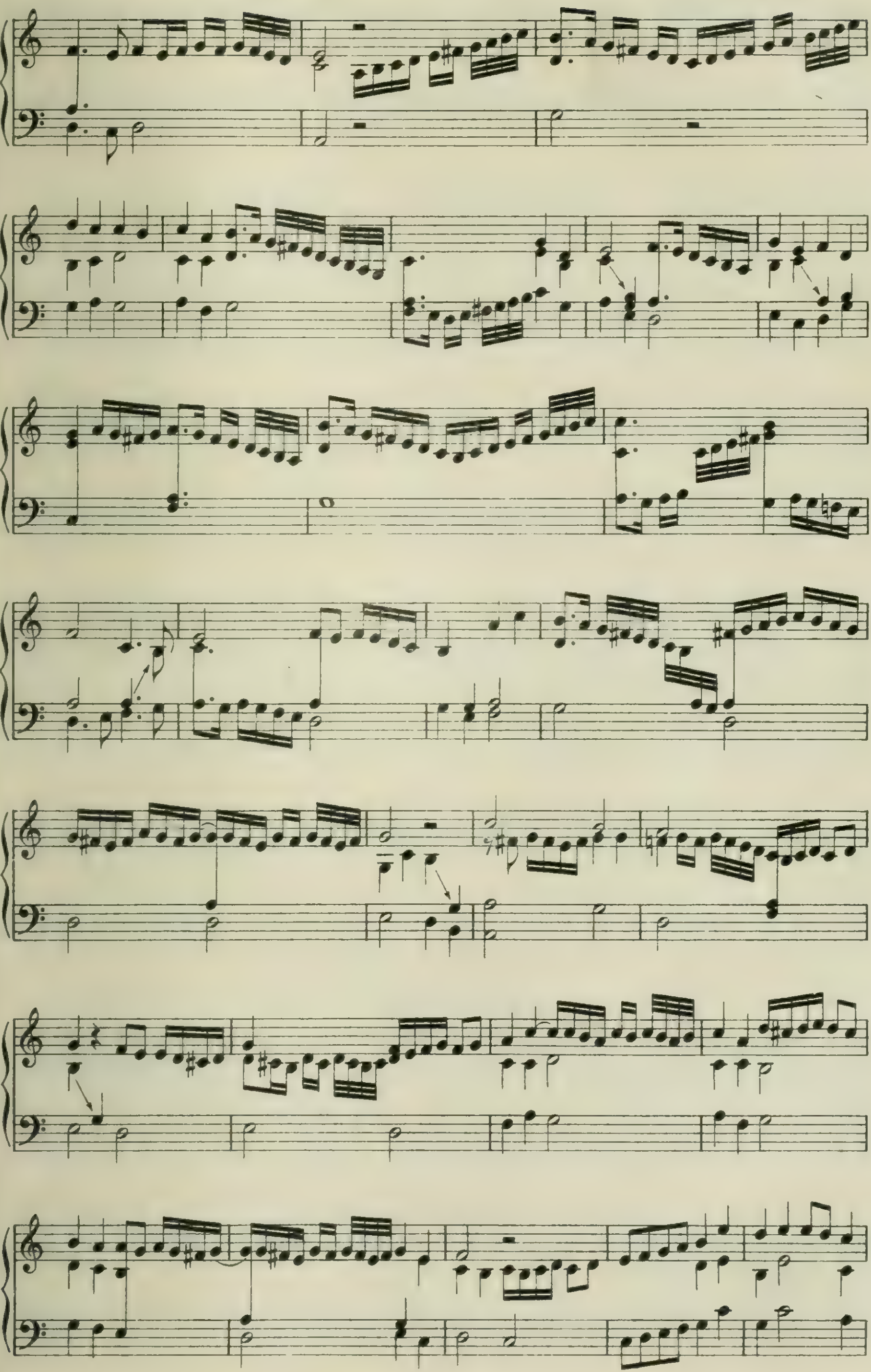
VI.

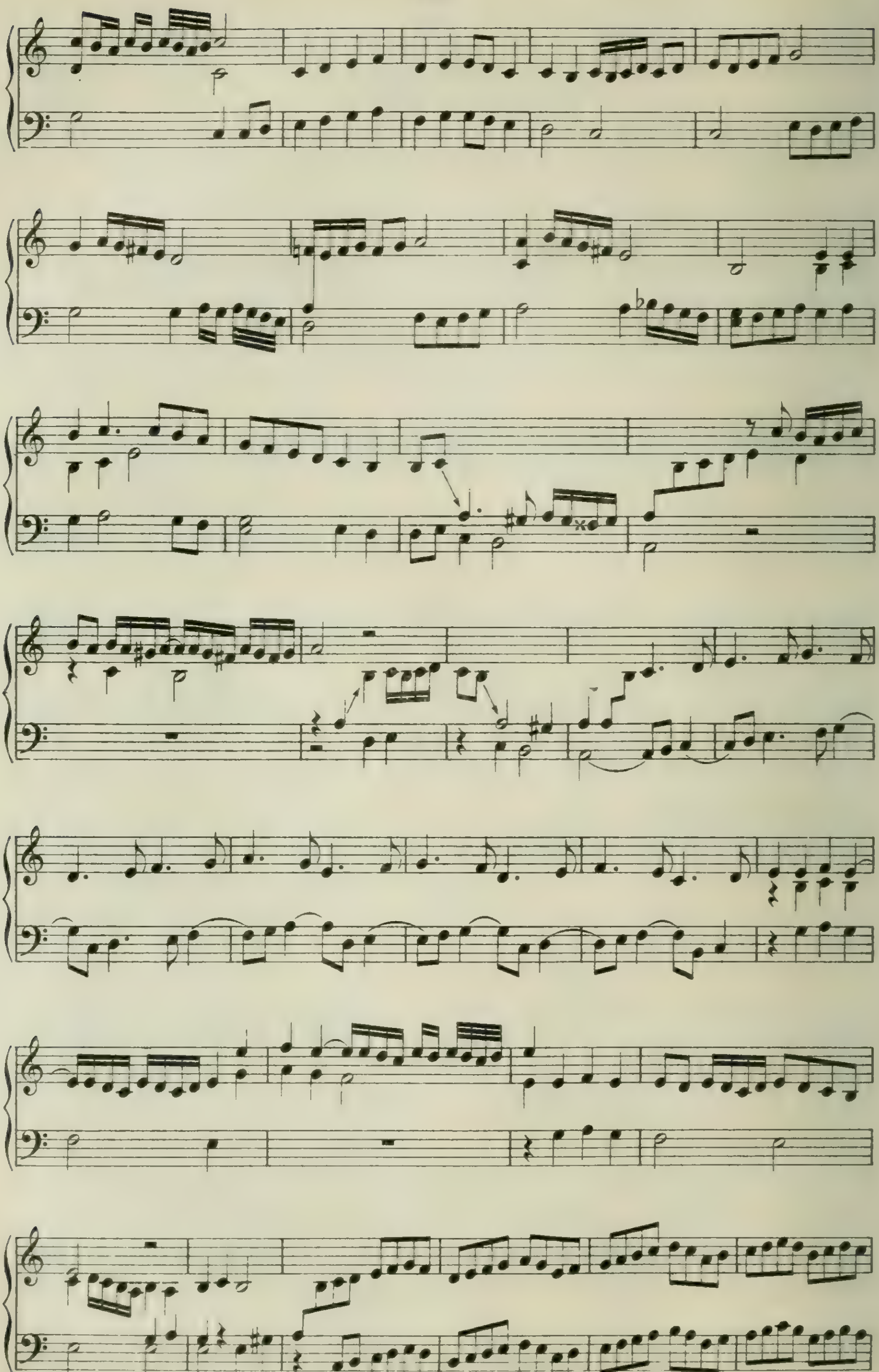
Aus H. Neusiedler 1535/36 Theil II.

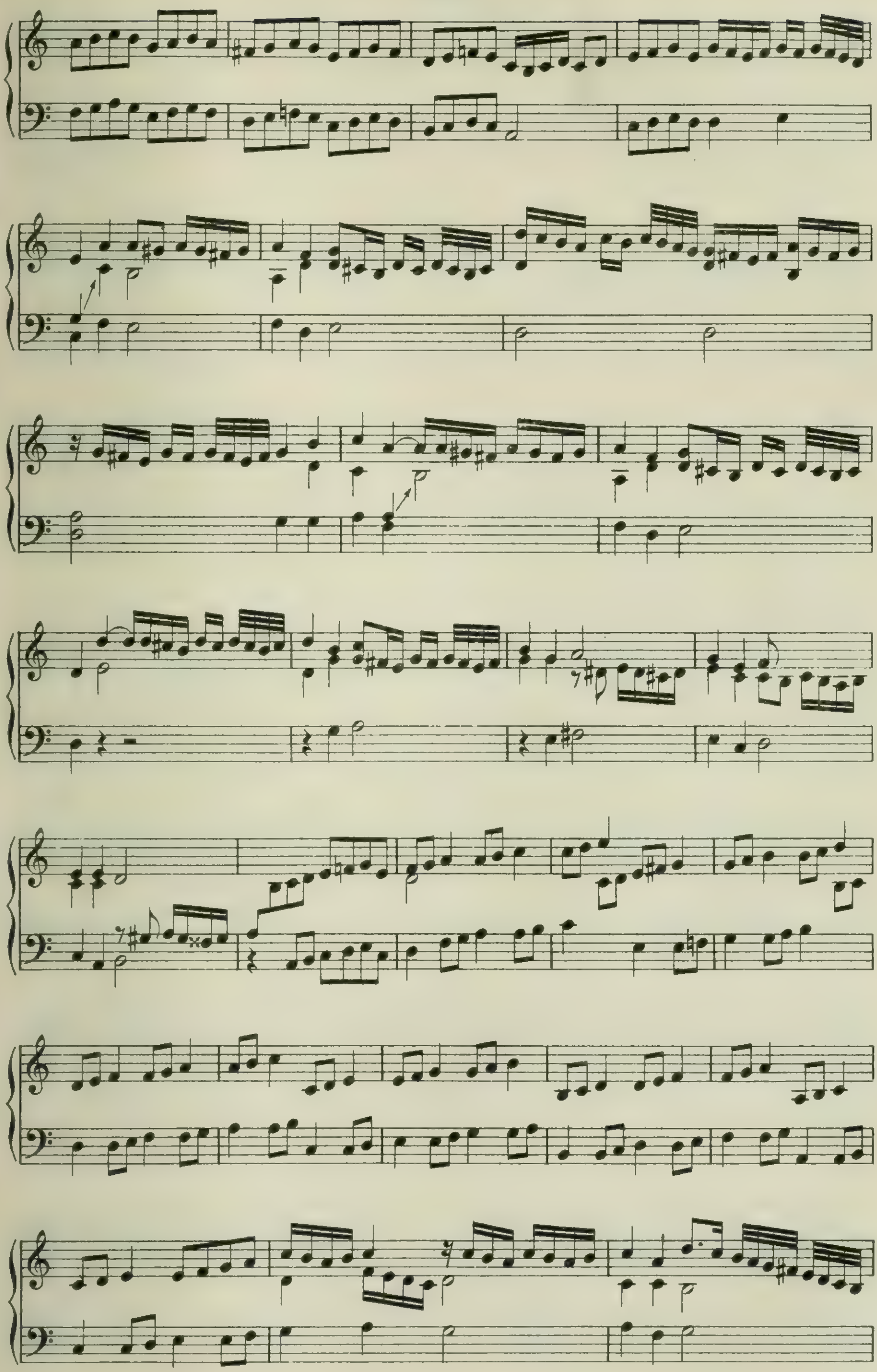
Ein sehr kunstreicher Preambel.*)

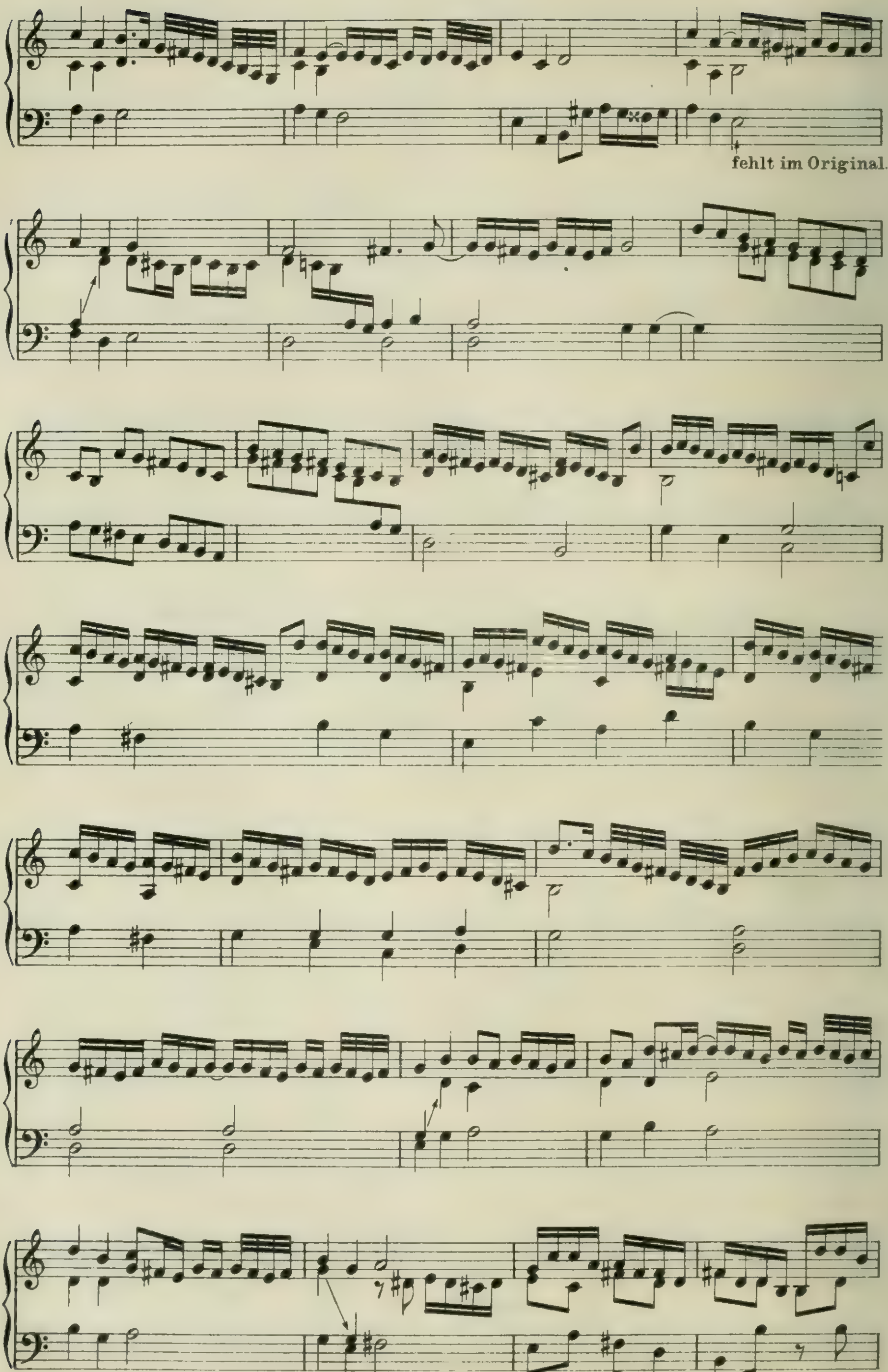


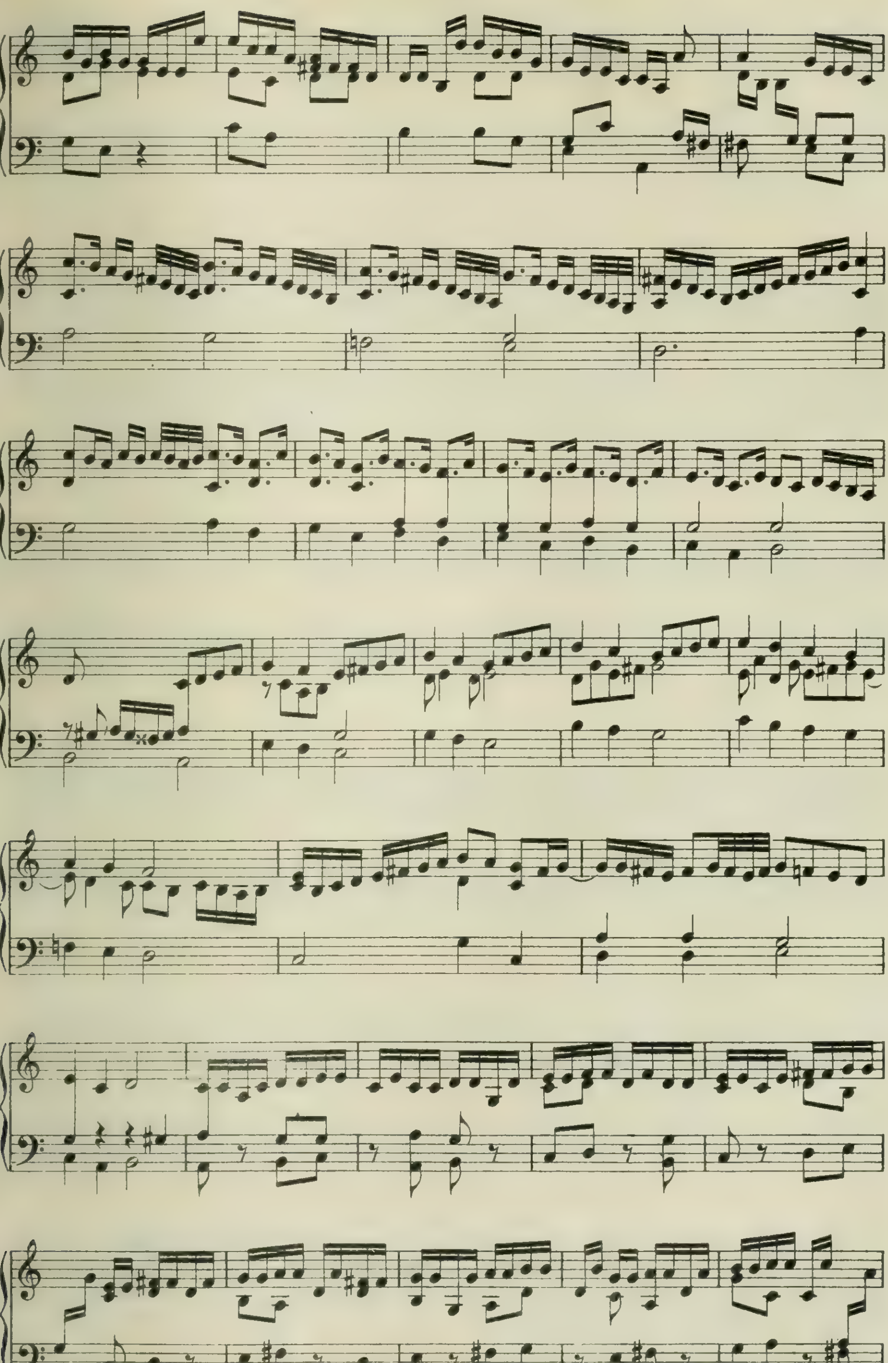
*) Ein sehr kunstreicher Preambel oder Fantasey, darinn sind begriffen vil mancherley art von zwiefachen und drifachen doppel laiffen, auch sincupationes und vil schöner fugen, durch mich hansen Neusiedler lutinisten zu samen gepracht, und corrigirt.

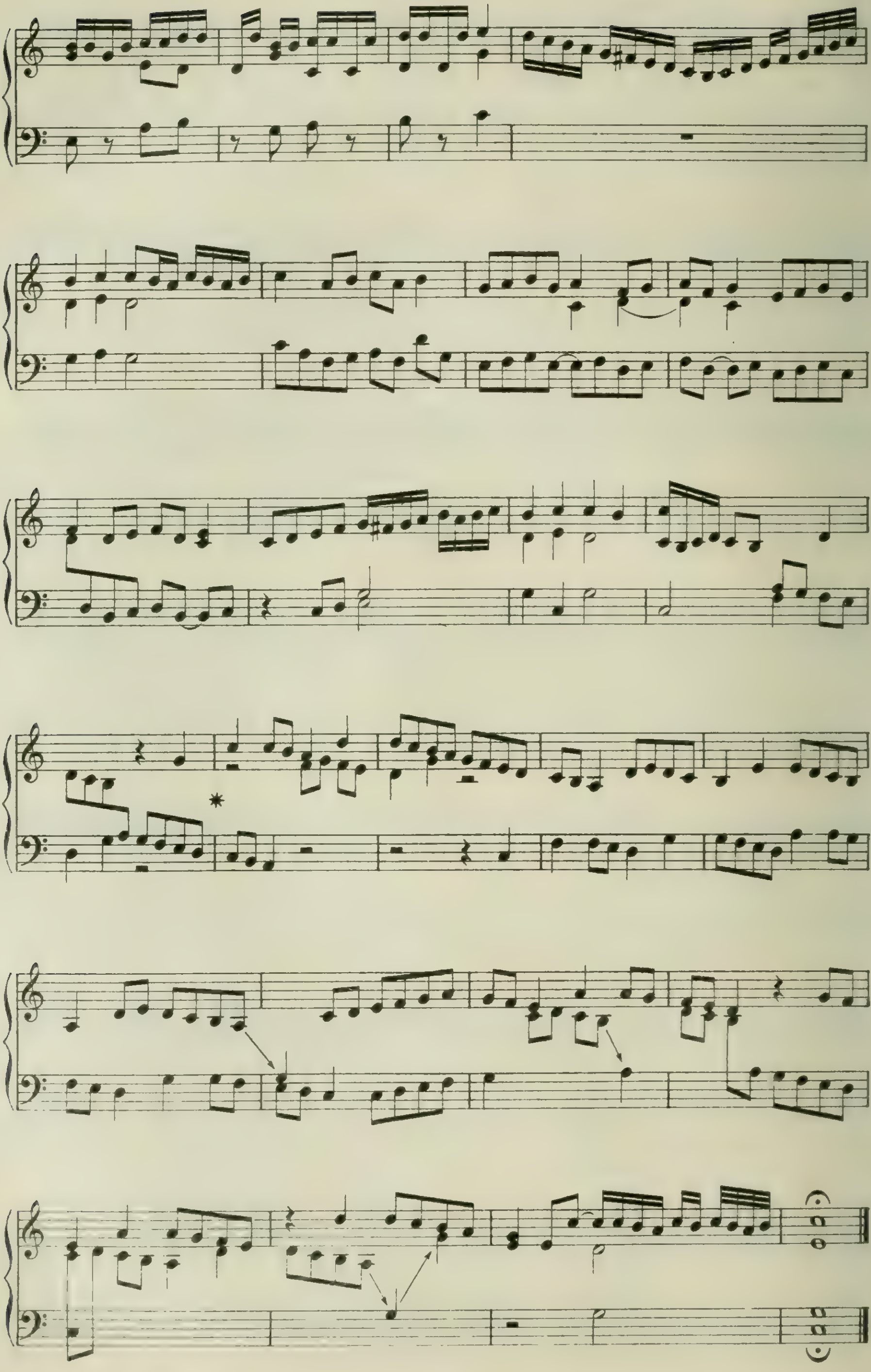







fehlt im Original.





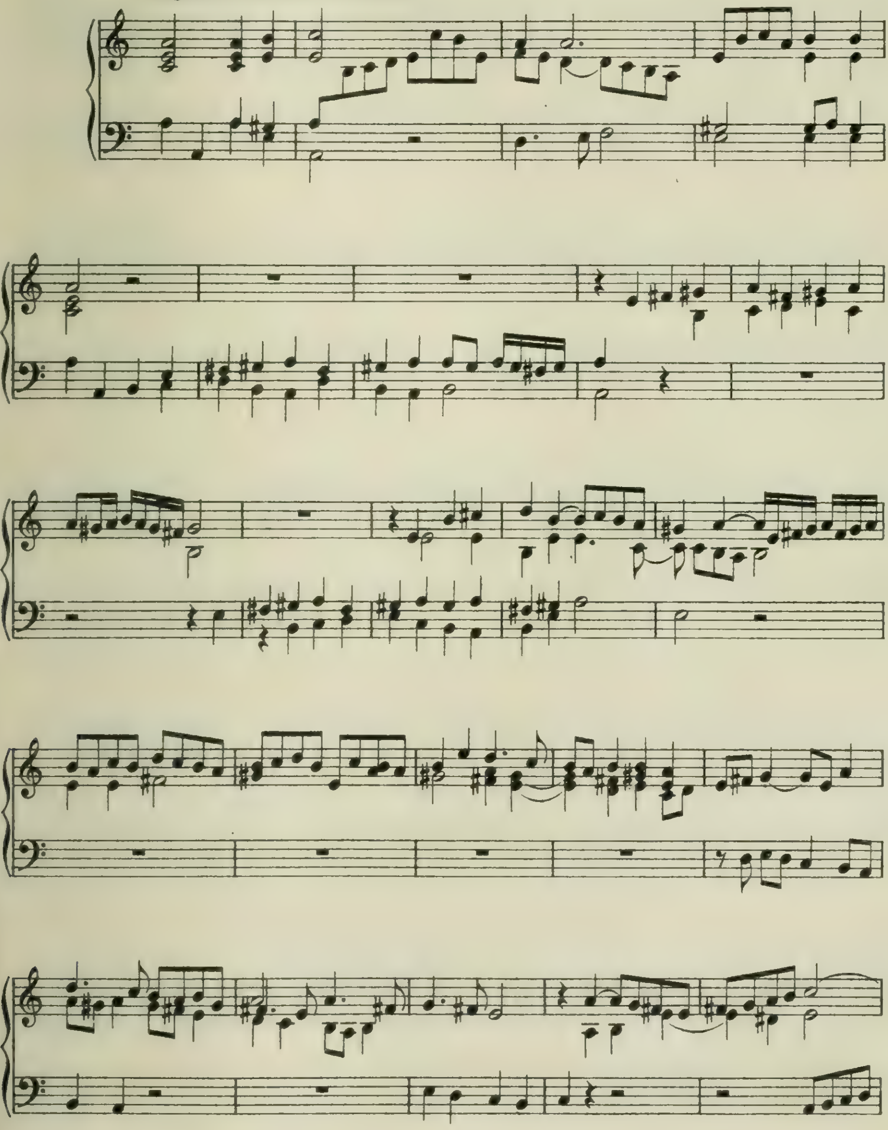
*) Anklang ans Volkslied.

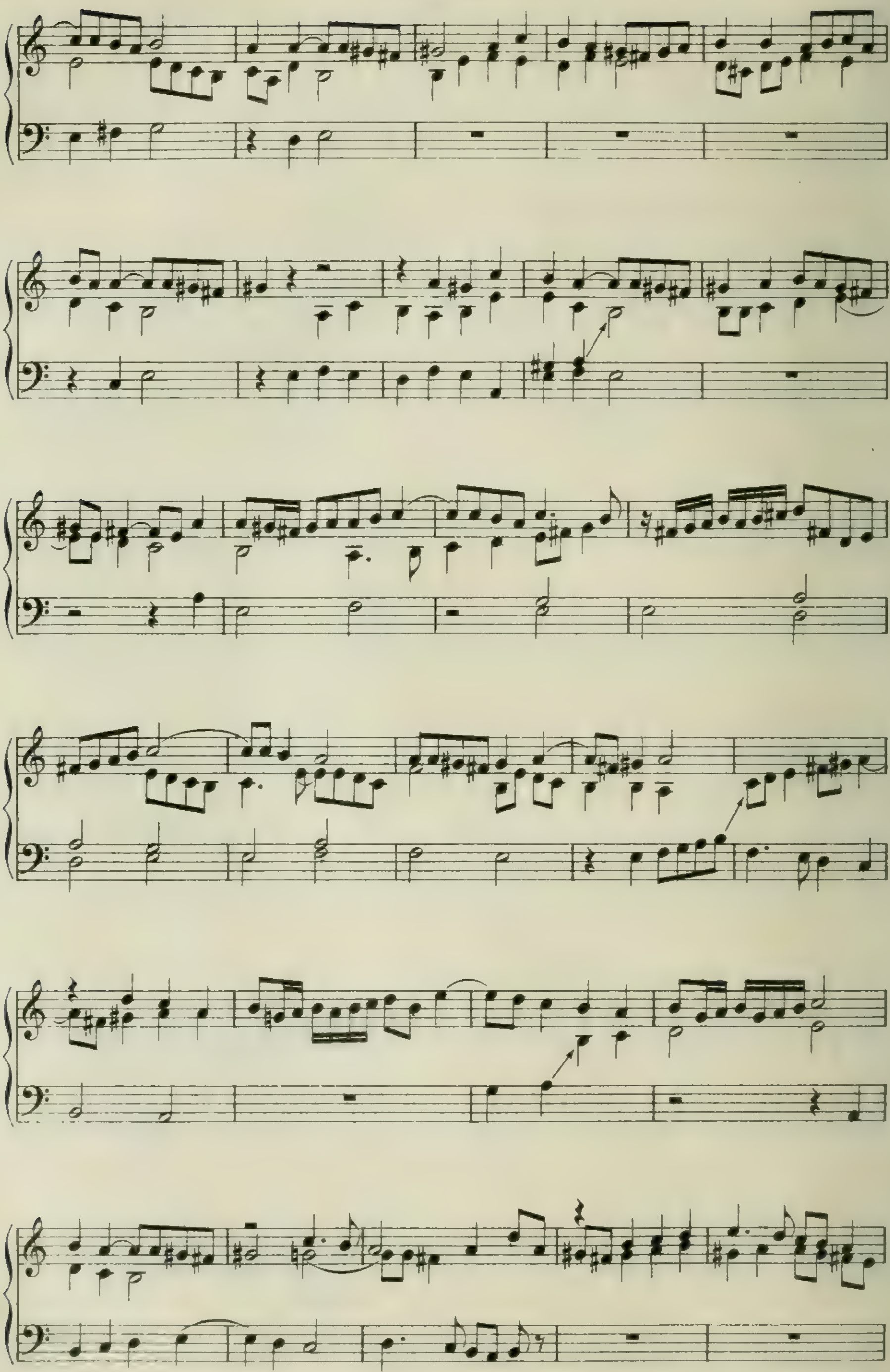
VII.

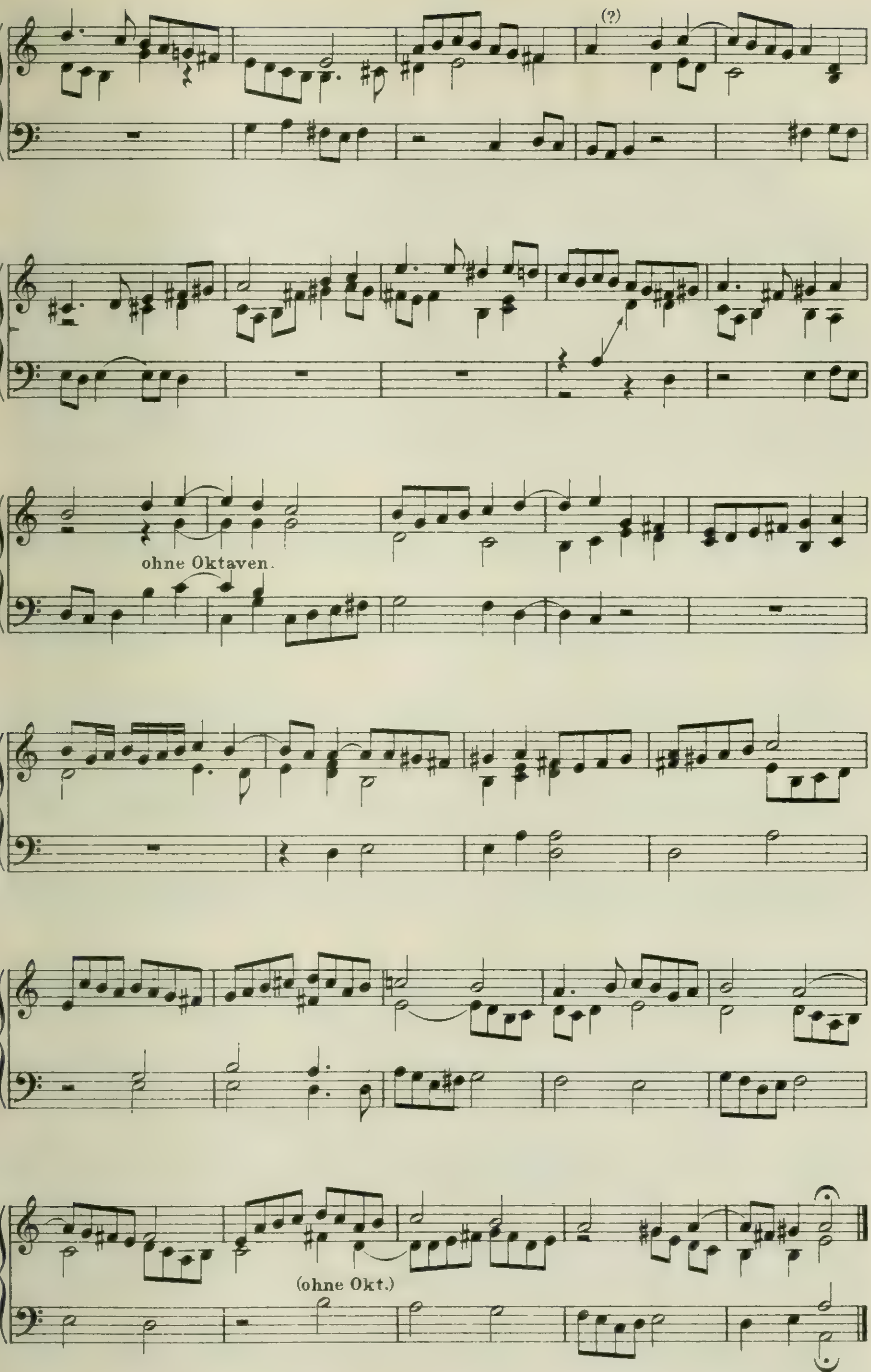
Aus Gerle „Ein neues künstliches Lautenbuch“ 1552.

Preambel (31). Marx vom Adler (Aquila).

Begleit-Oktaven wie bei № I.



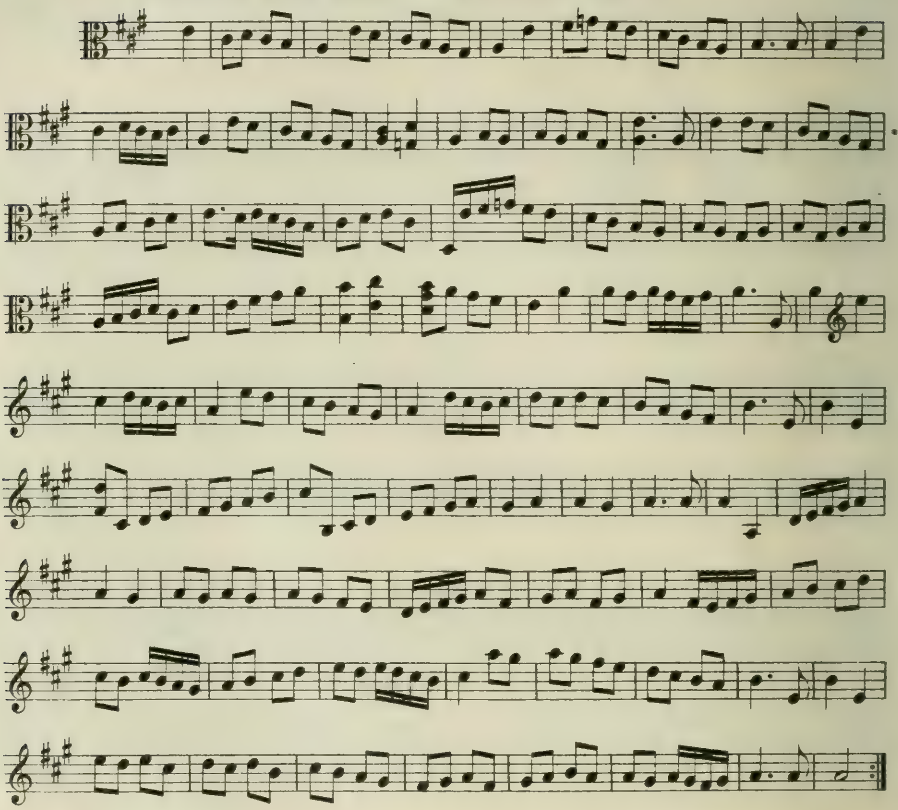



(?)
ohne Oktaven.
(ohne Okt.)

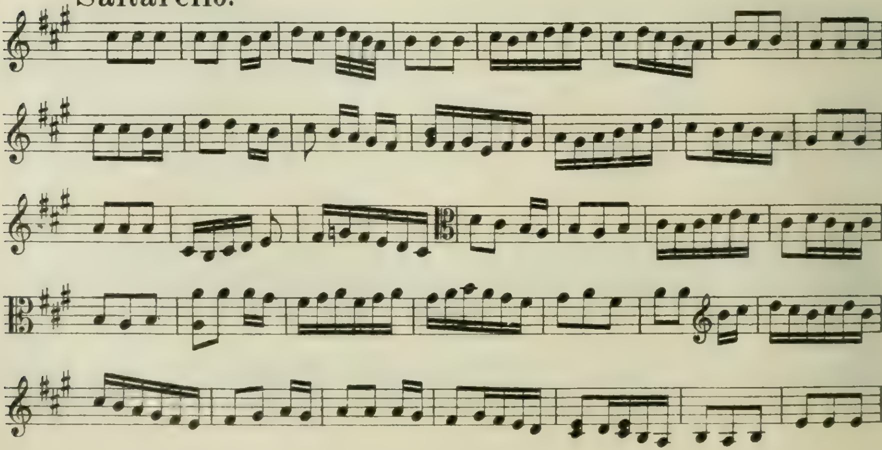
VIII.

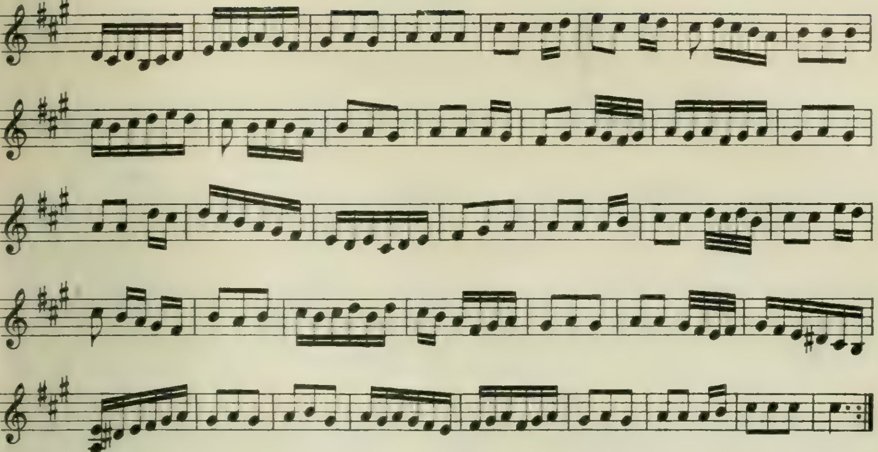
Petrucci, Libro IV, 1508 (Joan Ambrosio Dalza).

Pauana alla venetiana. Nur die Melodie.

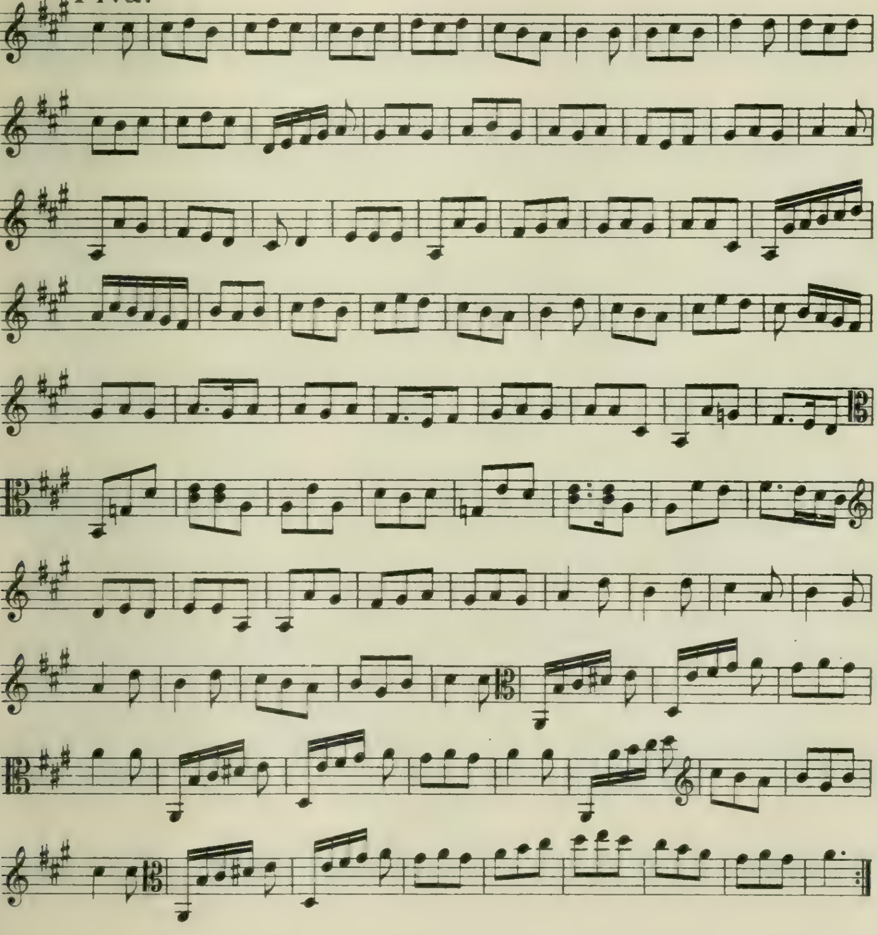


Saltarello.





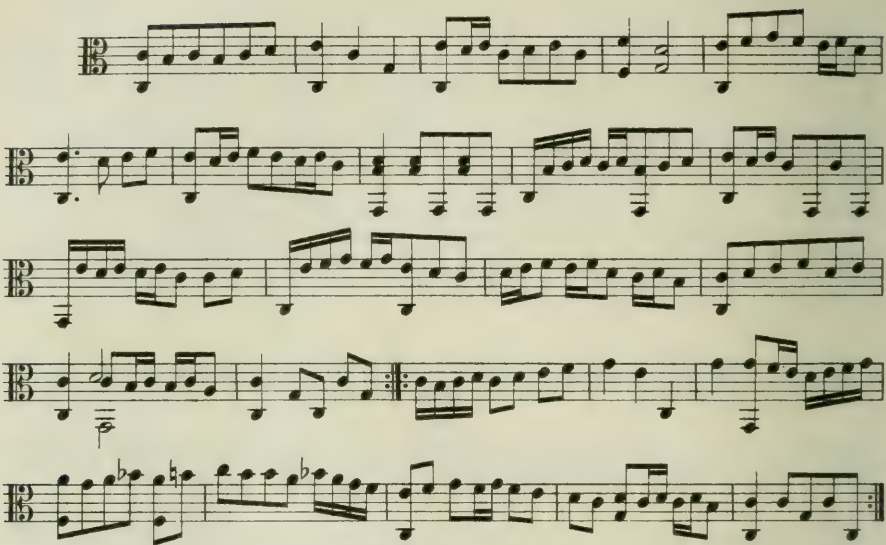
Piva.



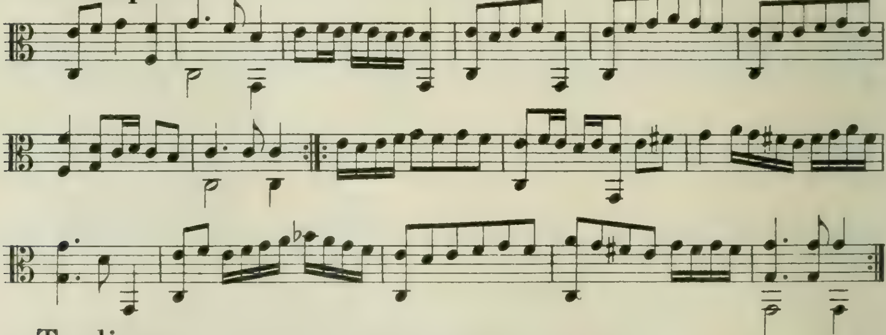
IX.

Sammlung Attaingnant 1529.

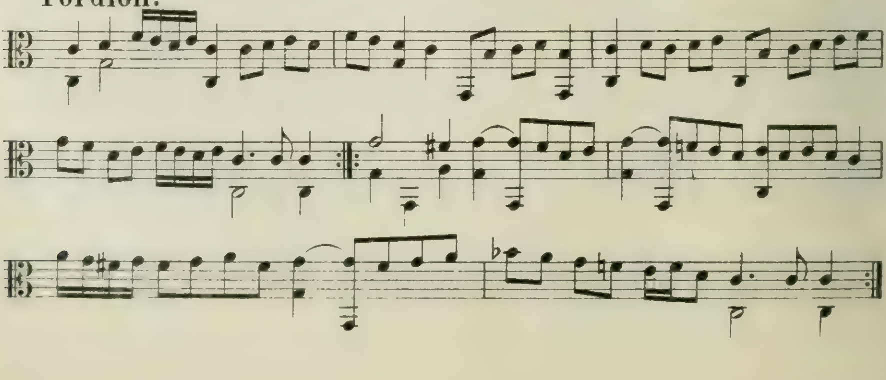
Basse dance, gen. „Saint roch.“



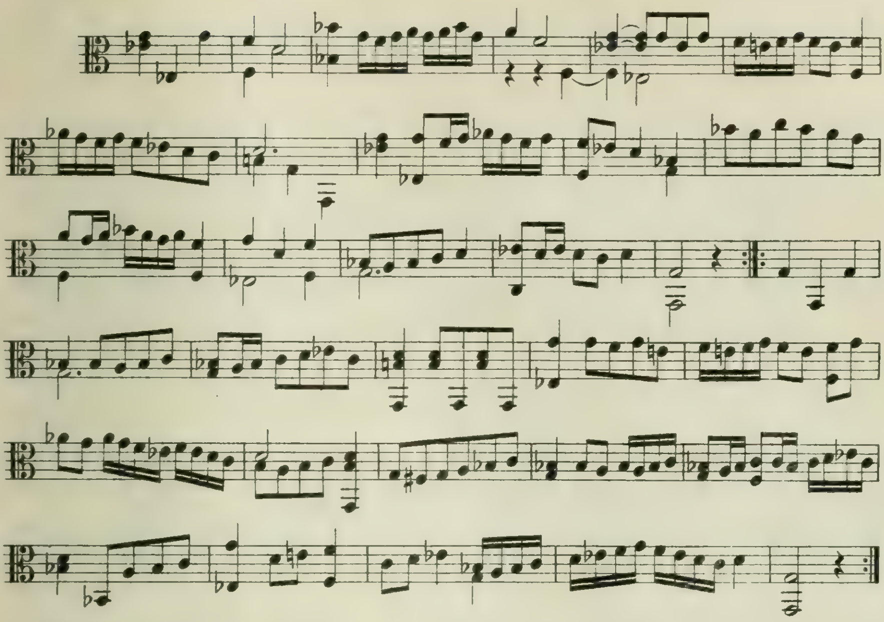
Recoupe.



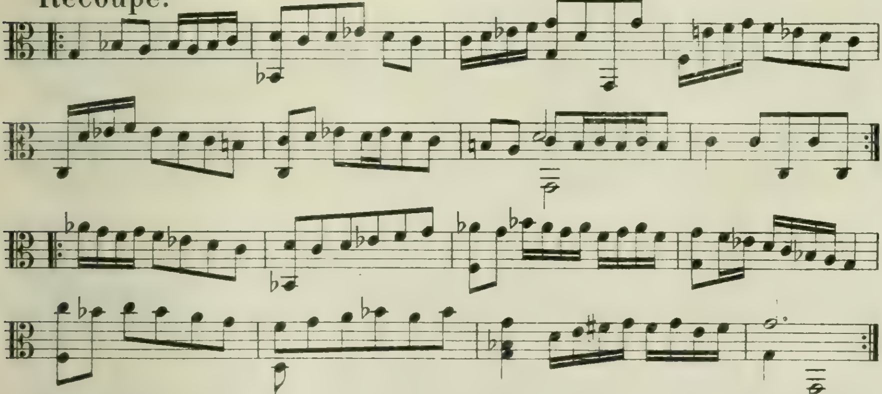
Tordion.



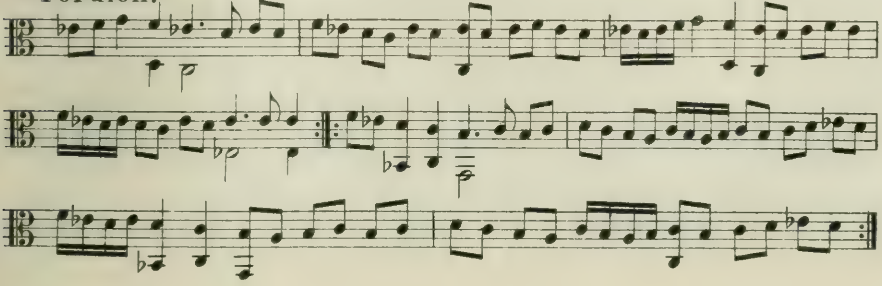
Basse dance, gen. „Lespine.“



Recoupe.



Tordion.

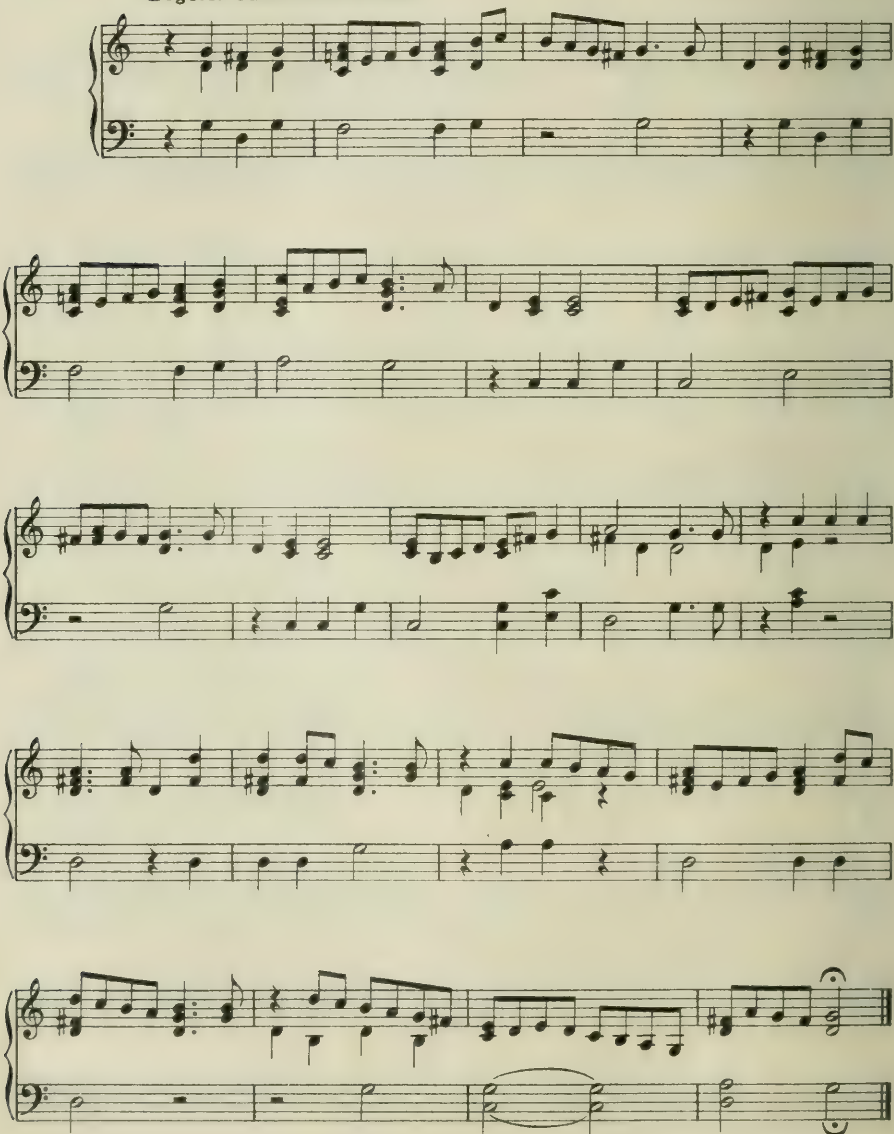


X.

Aus Gerle „Neues künstliches Lautenbuch“ 1552.

Saltarello (9). Joh. Maria.

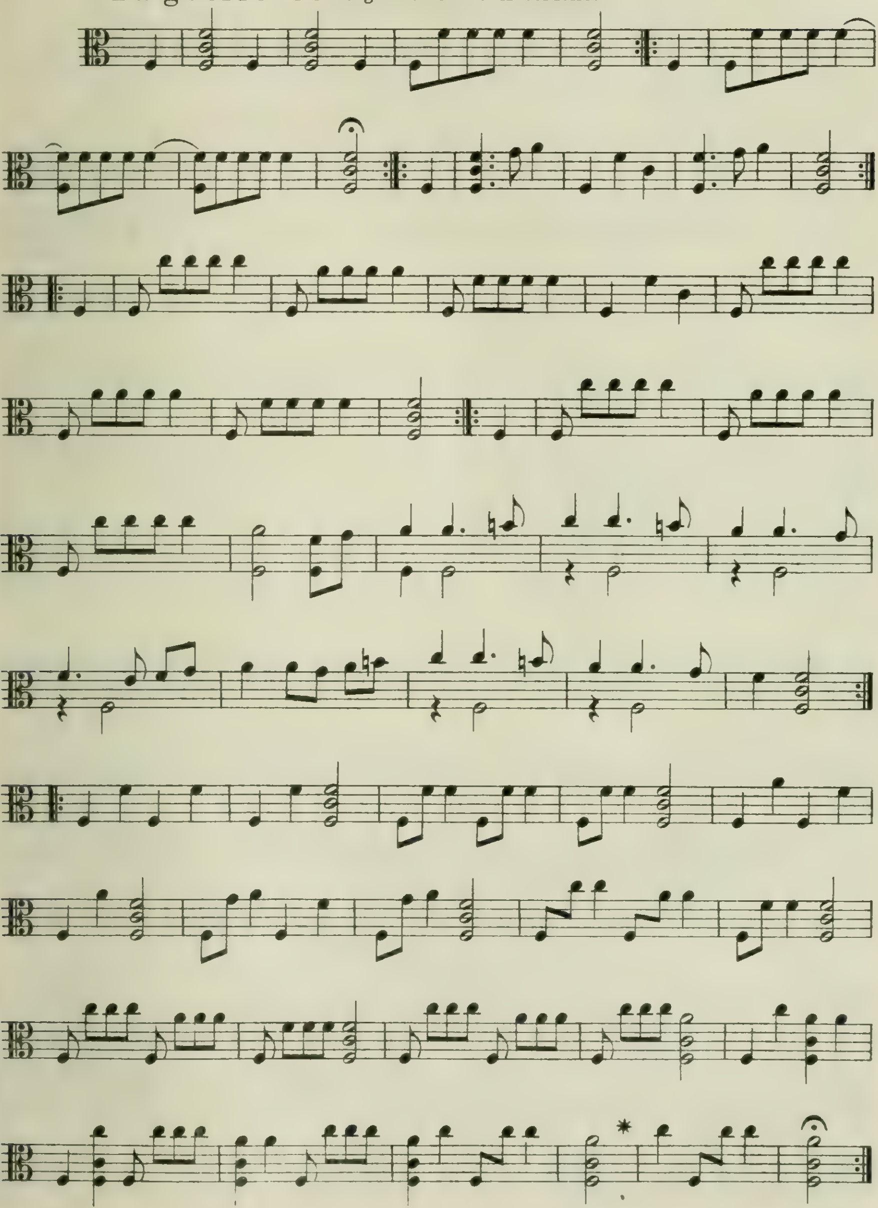
Begleit-Oktaven wie bei № I.



XI.

Sammlung Attaingnant 1529.

La guerre. Im Original ohne Taktstriche.

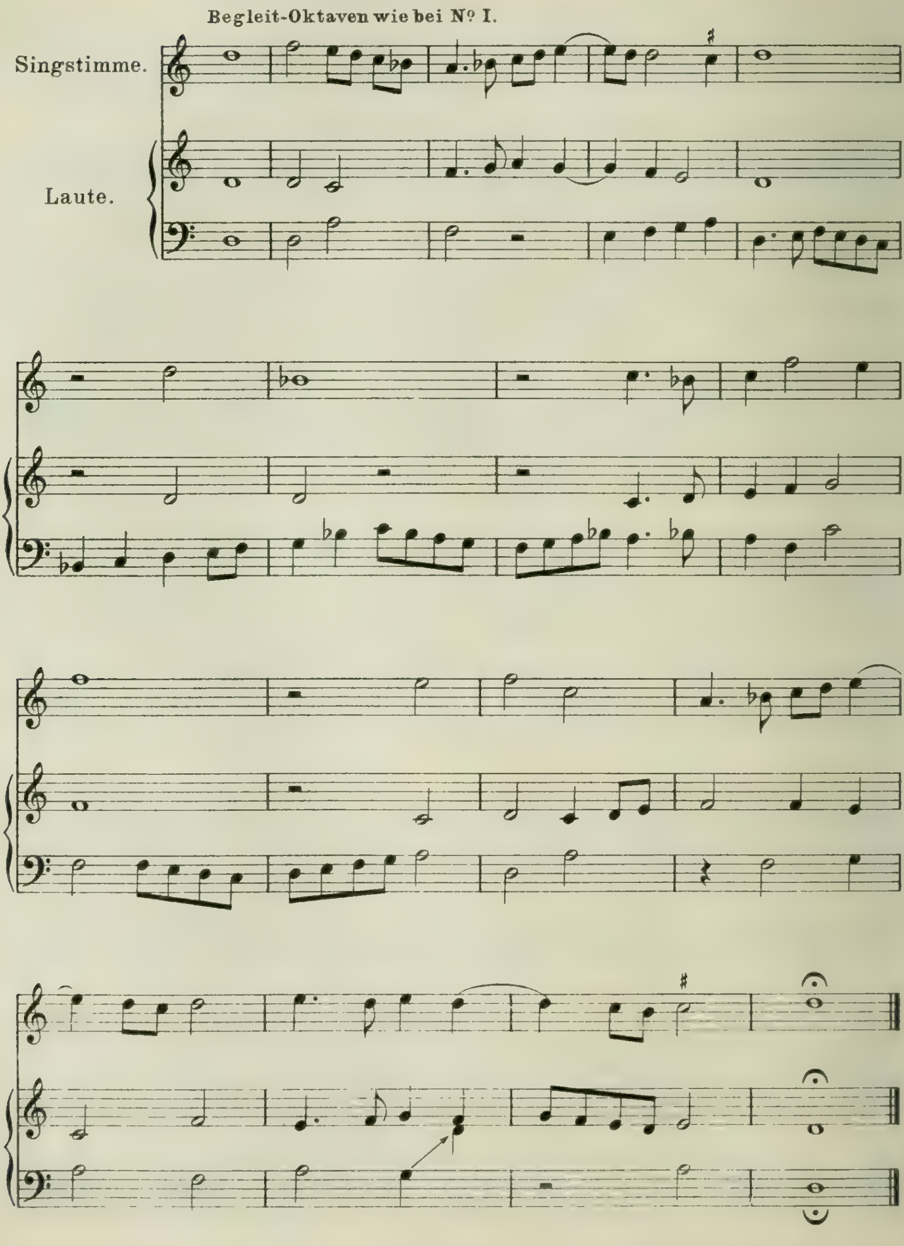


*) Taktierung zweifelhaft.

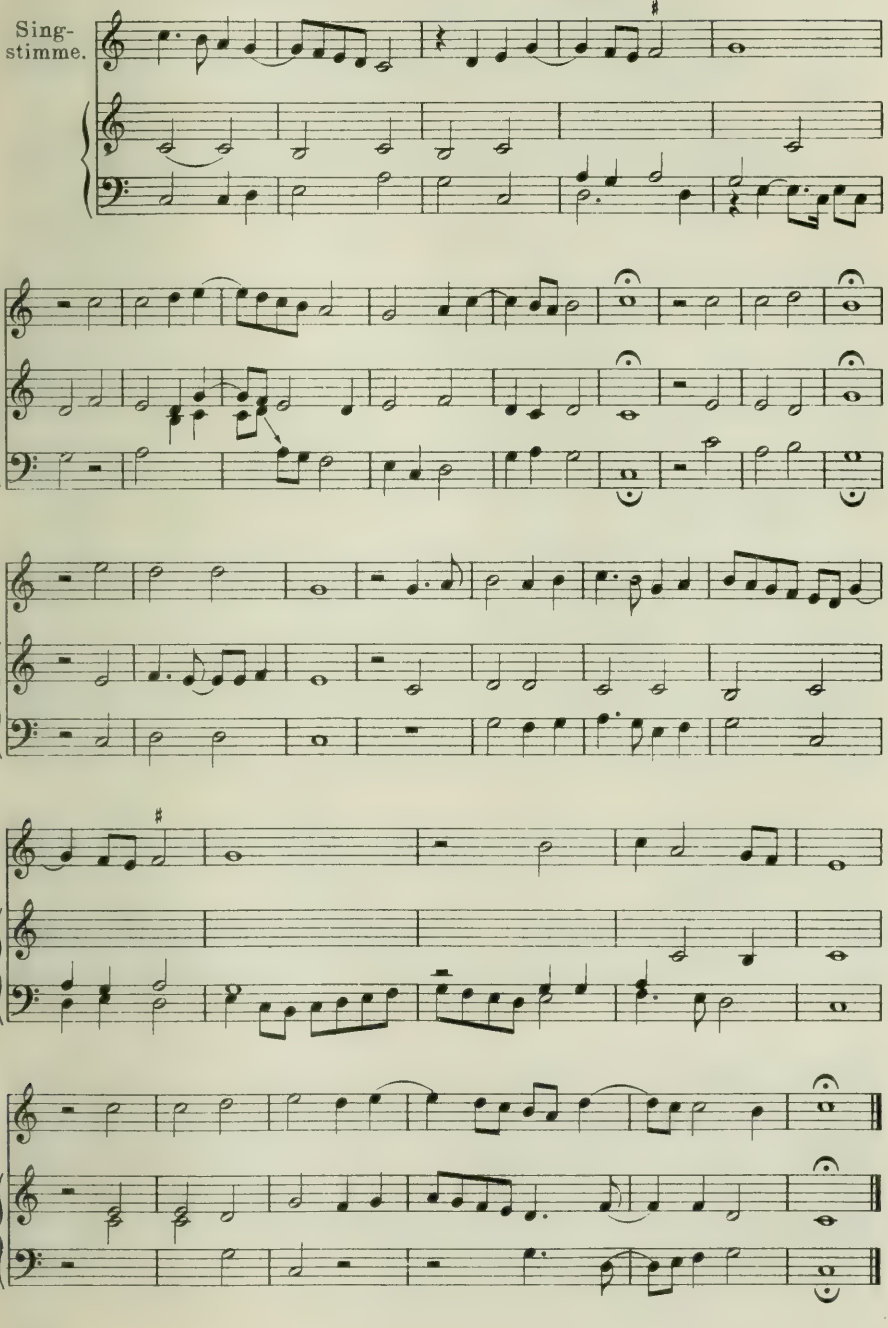
XII.

Aus Schlick 1512.

Möcht es gesein.



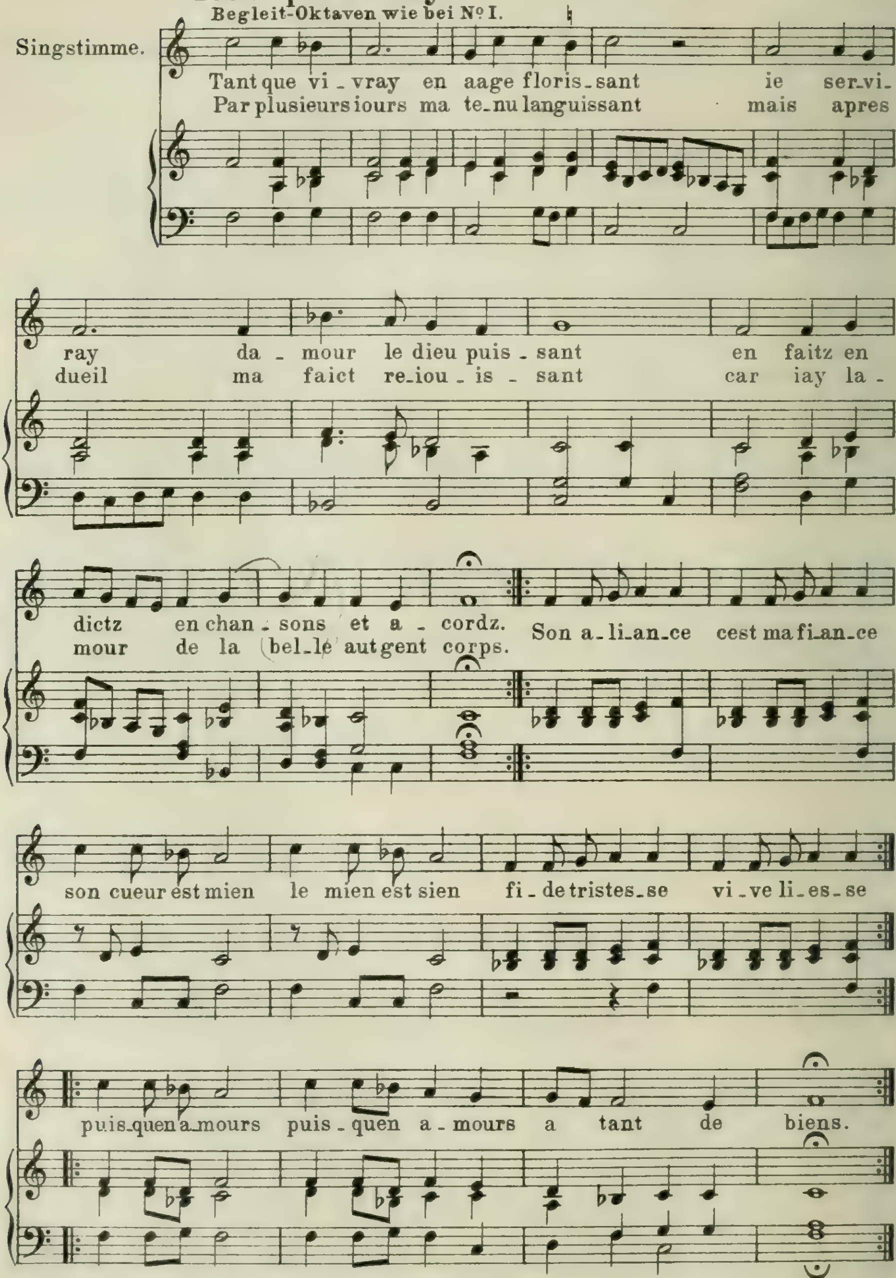
Vil hinderlist.



XIII.

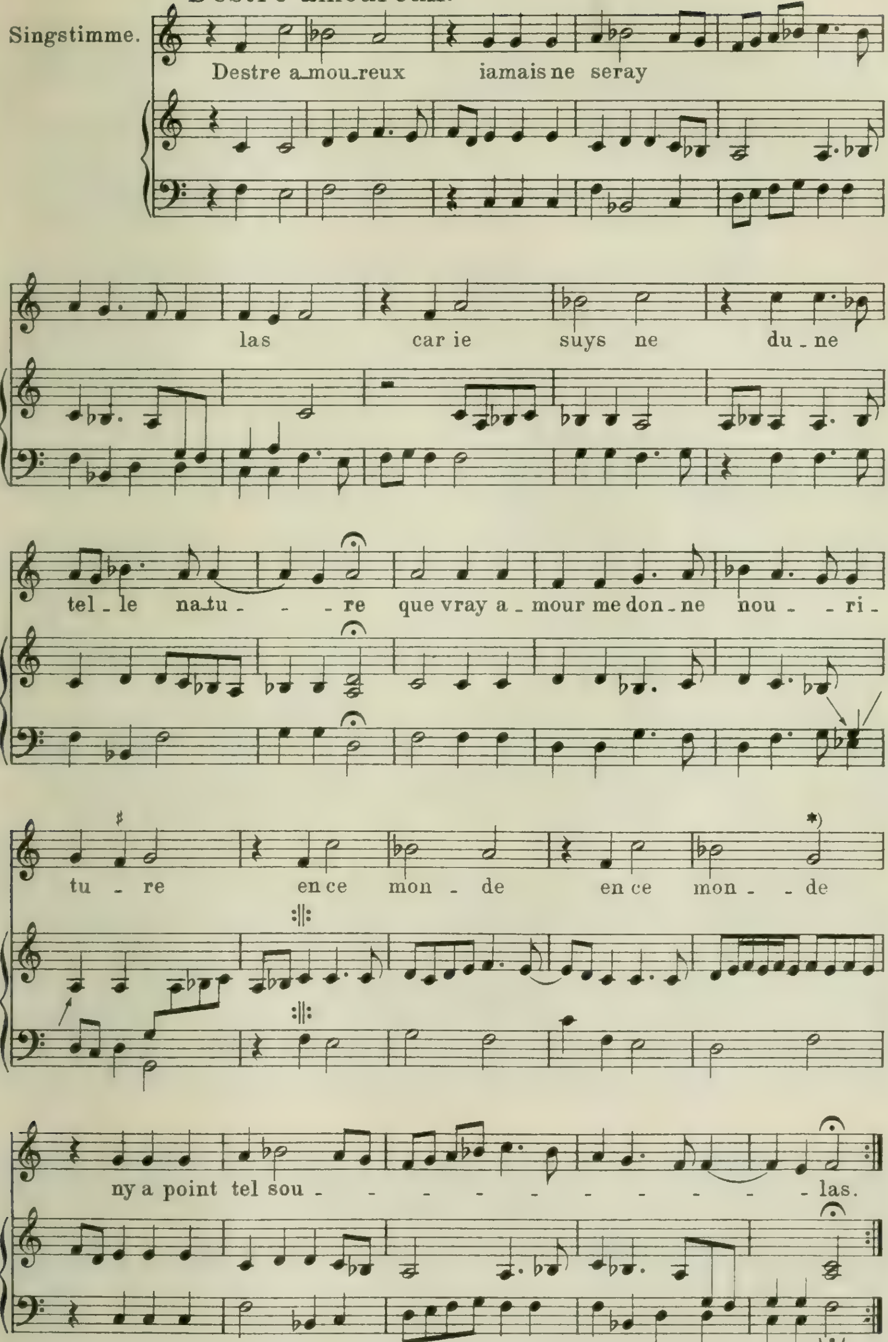
Aus der Sammlung Attaingnant 1529.

Tant que vivray.*)



*) Der Text ist im Original in Folge des engen Notendruckes verschoben, in obiger Übertragung sinngemäß untergesetzt.

Destre amoureux.



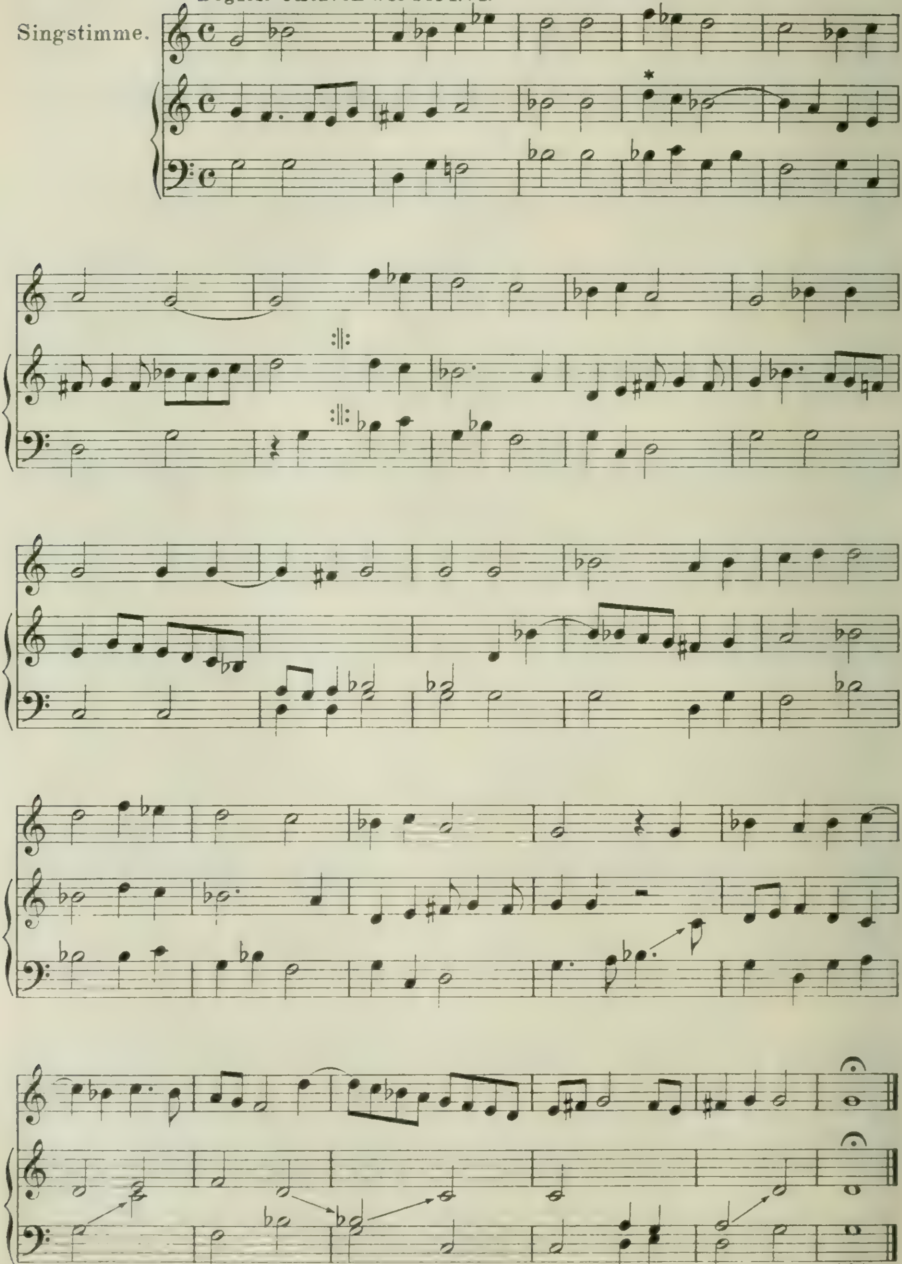
*) Wahrscheinlich a.

XIV.

Aus den „Frottole de Misser Bort. Tromboncino et de Misser Marcheto Carra."(1520-30).

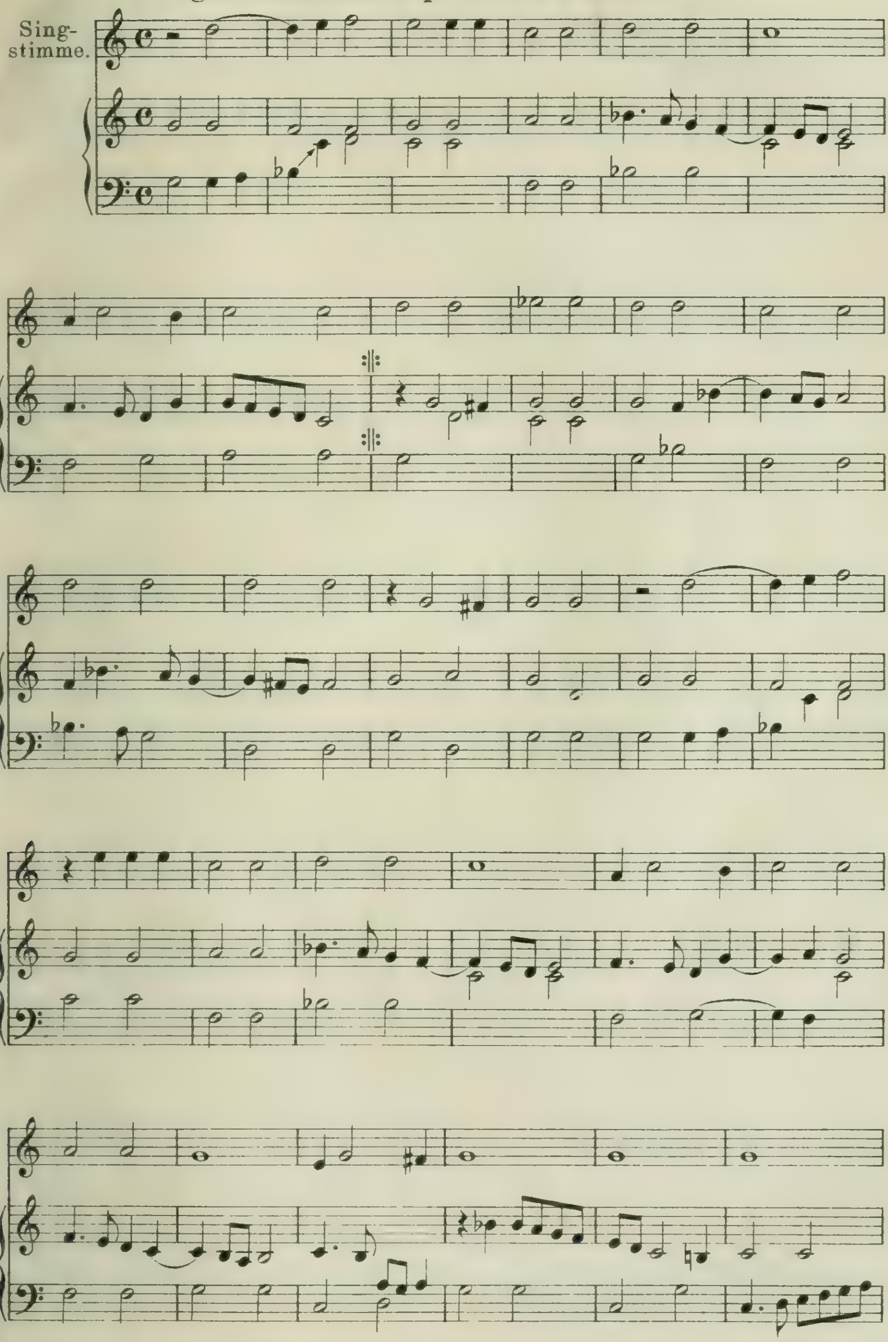
1. Chi se po slegar von B.T.

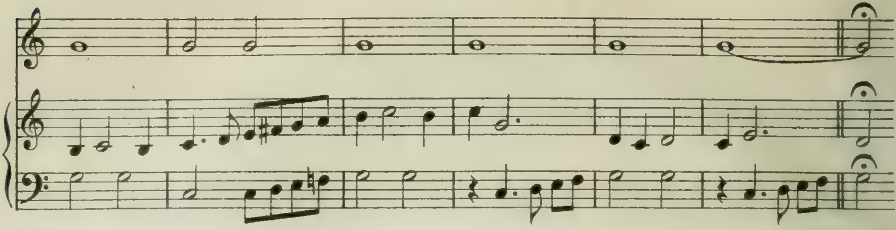
Begleit-Oktaven wie bei No I.



*) Im Original steht hier, wie auch an den entsprechenden zwei anderen Stellen h[1]. Ich vermute, daß es durch d[2] zu ersetzen ist.

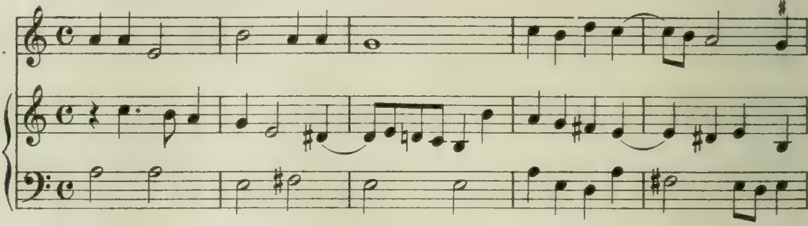
2. Ogni mal damor procede. B.T.

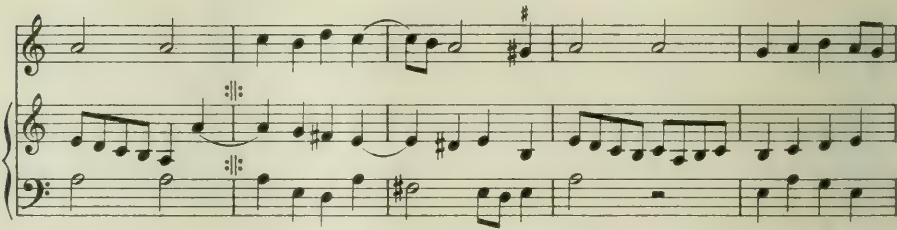


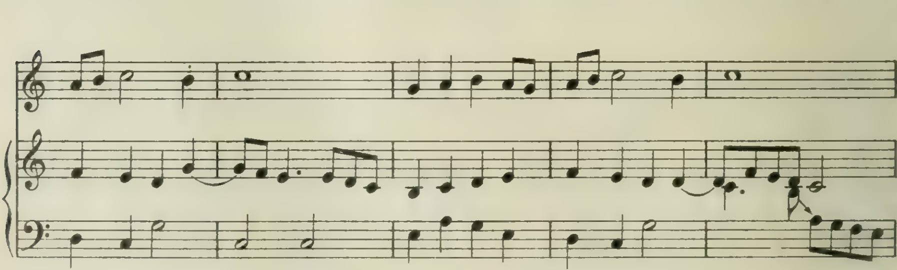


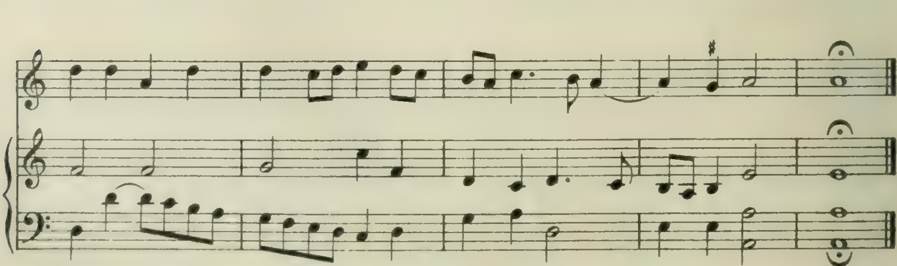
3. Forsi e ver. B.T.

Sing-
stimme.

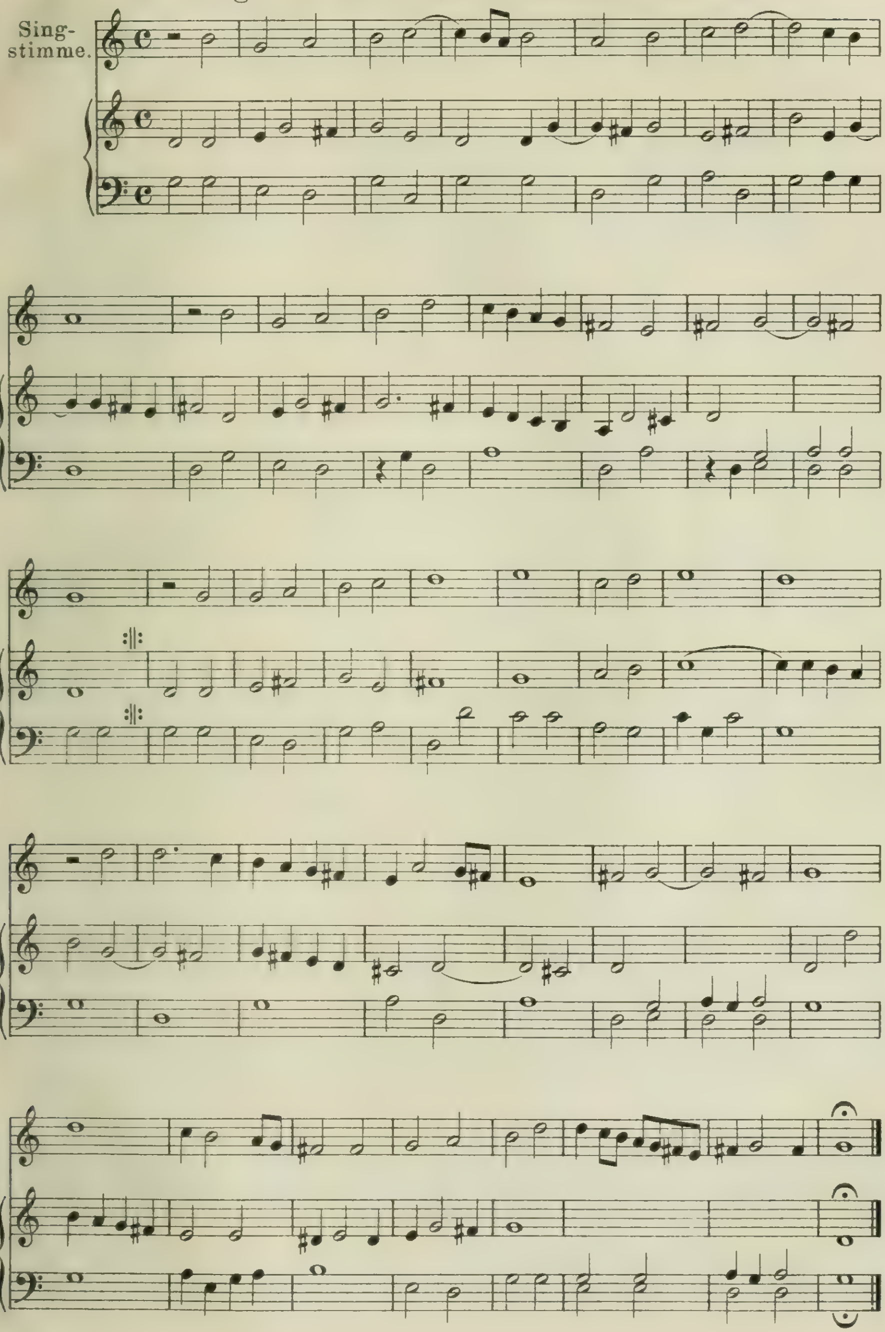








4. Longi dal mio bel sol chiaro e sereno. B.T.



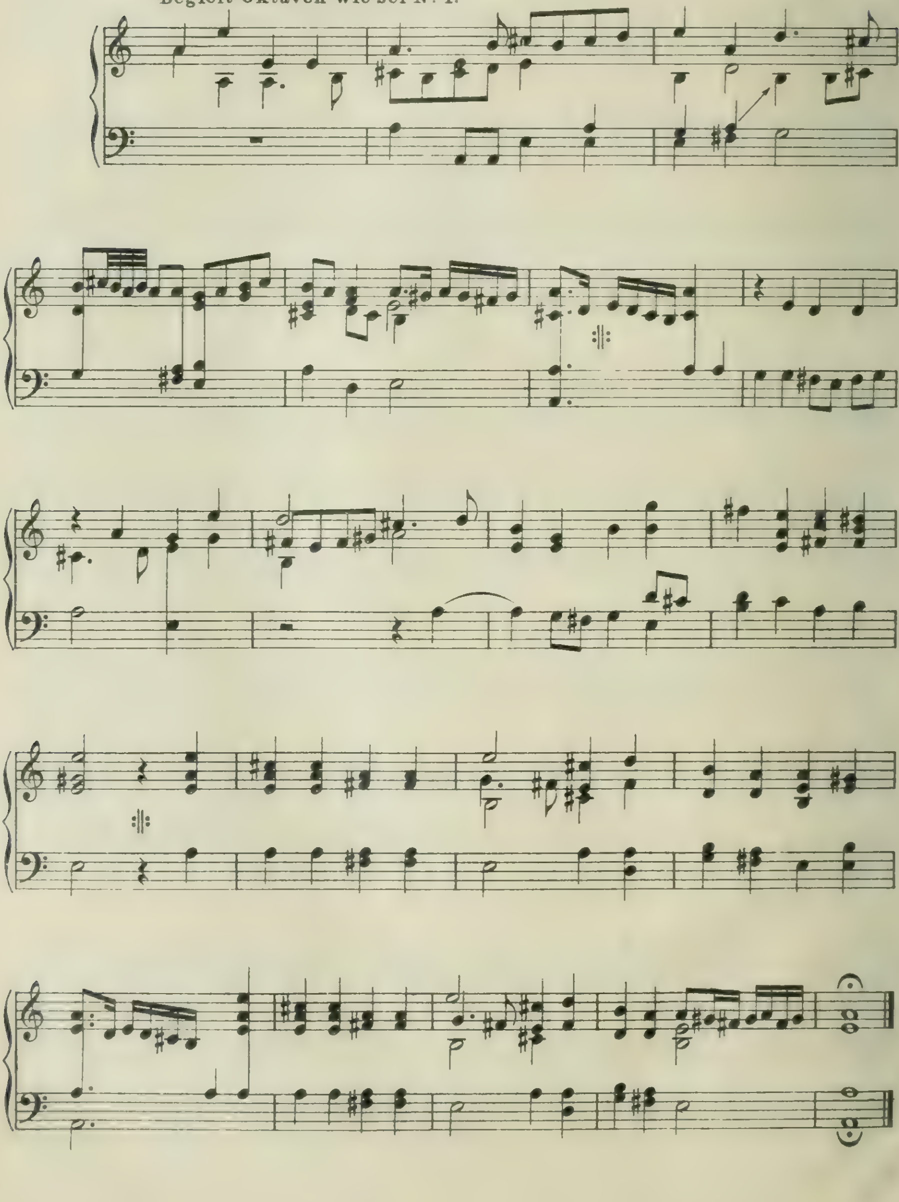
XV.

Aus Ochsenkhun's Tabulaturbuch 1558.

Trinklied mit Text auf den Fürstenberger Wein.

Dort niden an dem Rheyne.

Begleit-Oktaven wie bei Nº I.



Register.

Abbildungen, Wert derselben 48 A.
Abdo'lgadir 49.
Absolute Tonhöhen 52.
Accidentien 82.
Agricola 39, neue Notation 76.
Akkordisches Element 127.
Akustisches 7 ff., 79.
Al Farabi, s. Farabi.
Aloud 45.
Ambitus der Vokal-Kompositionen 59.
Anschlag 10, 95.
Arabische Laute 45 ff., 55 ff.
Arbeau. Thoinot 111.
Arnold. W. 78.
Attaingnant, Sammlung 8 A., Tänze 112, Chansons 123.
Auftakt 101.
Ausdruck 95.
Banjo-Saiten 53.
Baron 8.
Baß, Bedeutung 24, Fundamental- 127.
Basse-danse 112.
Beben 95.
Begleit-Oktaven 3, 9, 44, 128.
Beilagen, musikalische 128.
Bindebogen 97.
Böhme, Fr. M., 100, 105.
Branle 112.
Bravour 93.
Brenet, M., 3.
Buchstaben der Franzosen 75, der Araber 75.
Bünde 3, Zahl 44, arabische Laute 46 ff., Intervalle 66, unentbehrlich 73, Chromatik 90.
Cadence 113.
Capriole 114.
Cara, M., 122.
Caroso, M. F., 115.
Chöre 3, 51, tiefster Chor 58, Anzahl 63.
Chorton, s. Kammerton.
Chromatik 12, 66, 83, 86; Bünde vermitteln den Gebrauch derselben 90.
Clausula 113.
Clavichord 10.
Clavicymbalum 11.
Corpus, der Laute 46, Länge 50, Form 78.
Dämpfung 44.
Dalza, Joan Ambrosio 83.
De la Borde 8.
Dieterici, Fr., 46.
Diminuieren 91.
Dreistimmigkeit, s. Mehrstimmigkeit.
Druckfehler in den Lautendrucken 128.
Dur, s. Tonalität.
Ellis, A. J., 52.
Enharmonie 66, 68, 87.
Europäische Urstimmung 60.
Farabi 46, 55.
Fingersatz, s. Spiel-Technik.
Fleischer, O., 3, 47.
Florenz, R. Istituto musicale, Lautendruck 41.
Folgetänze 112.
Fonta, Laure, 111.
Fortschreitungen, falsche 106.
Frères Sophis 48.
Frottole 122.
Fuenllana 81.
Fundamental-Baß 127.
Gandolfi, R., 122.
Gerle, H., 19.
Gesang zur Laute 34, 121.
Griffzeichen, und Tonzeichen 86.
Guitarre 63 A.
Hals, Breite 23, Länge 46.
Halter 97, 103, 120.
Hamilton-Codex 45, 49.
»Hand«, musikalische zum Fingersatz 23.
Heckel, Lautenbuch 124.
Helmholtz, H., 8.
Ibnol Wefa 49.
Ichwan es Safâ 46.
»Insbruck, ich muß dich lassen« 122.
Instrumental-Stil 111.
Integer valor 99.
Intervalle der Bünde 66.
Joan Ambrosio 45, 83 ff., 89.
Italiener, Instrumenten-Spiel 78.
Judenkunig, H., 6.
Kammerton 52.
Kiesewetter 2, 3.
Klangdauer 7.
Klangstärke 8.
Koloratur 90, und Mehrstimmigkeit 93.
Kragen, Breite 23.
Kreuze, als Mensurzeichen 13, 14, 18, 19, 20, 22, 23, 38, 40.
Land, J. P., 46, 50.
Laute mit Gesang 34, 121; meist ohne Koloratur 93.
Lauten, mehrere im Zusammenspiel 127.
Lauten-Verfertiger 78.

»Lautere Brüder« 46.
Legato 40.
Leiteton 66, 104, 105.
L'Eoud 45.
Ligaturen, s. Bünde.
Mahmoud de Chiraz 49.
Malende Musik 121.
Mefatih ol ulum 61.
Mehrsätzigkeit der Instrumental-Form 112, 120.
Mehrstimmigkeit 12, 78, Dreistimmigkeit die Regel 77, Plektrum 79, durch Koloratur zerstört 93, Vielstimmigkeit 125, weicht dem akkordischen Element 127.
Melodie, in der Oberstimme 119, 125, 127, -Bildung 106.
Mensur-Zeichen 4, 27 ff., 80, 97, s. a. Kreuze.
Mersenne 8.
Mixturen 107.
Moll, s. Tonalität.
Monochord-Lehre 66.
Monodie 121.
Mordant 95.
Motive, musikalische 119.
»Musique« 102, 124.
Neusiedler, H., 12.
Nota, bei Judenkunig 33.
Notation, wie zu lesen 5; chordische und stimmige 80.
Ochsenkhun, Seb., 11.
Oden-Kompositionen 12.
Oktav-Saiten, s. Begleit-Oktaven.
Oktaven-Parallelen 107.
Orontius, Fineus, 67.
Osterlied 105.
Paesler, C., 34.
Partitur 102, 126.
Paumann 51, 55, 77.
Pausa, bei Judenkunig 33.
Pause 99.
Pavana, als Folgetanz 112, 116.
Periodisierung 111, 114.
Petrucci, Lautendrucke 41.
Phantasie 119.
Pigeon de St. Paterne 48.
Piva 99, 115.
Plektrum 79 ff.
Polymelodie, s. Mehrstimmigkeit.
Praetorius, Syntagma 10 A.
Preambel 23, 119.
Priamell, s. Preambel.
Programm-Musik 121.
Prosodie, Behandlung derselben 122, 124.
Punctum additionis 17, 33 ff.
Quart-Sext-Akkord 110.
Quinten-Parallelen 106.
Rabab 61.
Radecke, E., 3.
Rebec 61.
Recercare 119.
Recoupe 112.
Resonanz-Boden 8.
Rhythmik, des Tanzes 111.
Riemann, H., 75.
Ritardando 113.
Saiten, Material 8, 9, 53, 55, Länge 46, 50, Spannung 52, Banjo-Saiten 53.
Saltarello 99, 115.
Schlag 8, 20, 24, 97.
Schlick, A., 9.
Seiffert, M., 90, 111.
Sequenzen 119.
Sesquialtera proportio 100.
Spiel-Technik, linke Hand (Fingersatz) 12, rechte Hand 25, arabischer, romanischer Fingersatz 74.
Spinacino 42.
Stimmen, Arten des 56, 69.
Stimmung, absolute 44 A., 55, 64, relative 55, 60.
Stumpf, C., 9.
Subsemitonium modi 82.
Suite, französische, Keime derselben 112.
Suspirium, für punctum 34.
Synkopatio 102.
Tabulaturen, Formelles 3, deutsche 5, tiefster Chor 58, zwei besondere Zeichen 58, romanische 41 ff., Beziehungen zur arabischen Laute 57, Ursprung 73, 75.
Takt 97, 111, Sechsachtel-Takt 113.
Taktstrich 100, im Tanz 102, bei den Franzosen 102.
Tambour de Khorasan 61.
Tanz, Tempozeichen 99, Gemisch von Natur und Kunst 105, Rhythmik 111, Namen der französischen Tänze 111, Folgetänze, Suite 112, Tanzlaute 62.
Tastar de corde 120.
Temperatur, gleichschwebende 66.
Tempo 97, bei den Folgetänzen 115.
Tenor, verschwindet 127.
Texte zu Gesängen 122 ff.
Theorbe 10 A.
Tonalität 103.
Tonhöhe, absolute 52.
Ton-Wiederholung, an Stelle des Punktes 33.
Tordion, oder Tourdion 112.
Triller 92, 114.
Tritonus 105, absichtlich gebraucht 121.
Tromboncino, B., 122.
»Überlegen« 22, 43.
Vihuela 63 A.
Virdung, Seb., 9.
Vortragszeichen 94.
Waisselius 22.
Wasielewski, W. J. v., 2.
Wolf, Johannes 41.
Zahlen, arabische 73, 74, 75.
Ziehen, s. Stimmen.
»Zwicken« 34, 121.